

Andrej Tarkovskij
Scolpire il tempo



ubulibri

Summa della sofferta riflessione estetica dell'autore, maturata fra il 1970 e il 1986 (anno della sua morte) in stretto connubio con le proprie vicende personali (poi confluite più ampiamente nei diari pubblicati con il titolo di "Martirologio" — Firenze, Edizioni della Meridiana - 2002), il libro si configura come una lucidissima ed appassionata dichiarazione/analisi sulle enormi potenzialità dell'arte (in special modo quella cinematografica, ma non solo), in cui l'elemento "Tempo" diviene il fulcro centrale di una concezione poetico-filosofica tra le più straordinarie ed originali di tutto il novecento (concretizzatasi sullo schermo in alcuni indimenticabili capolavori quali Andrej Rublev, Solaris e Stalker), capace di emanare la sua influenza fino a giorni nostri nelle opere di grandi autori contemporanei quali Sokurov in primis, Tarr, e Von Trier.

Ocr e conversione a cura di Natjus



Seconda edizione

Titolo originale *Sapetschatljonnoje Wremja*

© Copyright 1986 by Andrej Tarkovskij and Olga Surkova

© Copyright 1988 by Ubulibri via Ramazzini 8, Milano

In copertina: *Offret (Sacrificio)*, Gudrun Gisladdottir (Maria)

Si ringraziano Christiane Bertoncini e Giovanni Buttafava

Pierluigi Cerri A.D.

Andrej Tarkovskij

Scolpire il tempo

a cura di Vittorio Nadai

Avvertenza

Nella traslitterazione delle parole russe si è usata la cosiddetta trascrizione scientifica. In particolare si tenga presente, nella pronuncia, quanto segue:

la vocale 'e' si pronuncia quasi sempre "ie"

la vocale 'y' si colloca, a metà strada fra la "i" e la "u"

'e' si pronuncia "io"

'c' equivale al suono "tz"

'c' si pronuncia come la "c" di cena

's' è sempre "forte", come in sasso "s" si pronuncia come il suono "sc" in scena

'z' si pronuncia come la "s" dolce (rosa)

'z' si pronuncia come la "j" francese

I titoli dei film sono riportati nell'originale russo seguiti dalla traduzione letterale tra parentesi: nel caso in cui i film siano stati distribuiti in Italia, si riporta il titolo italiano in corsivo.

Nella filmografia si è usata questa stessa traslitterazione anche nel caso in cui i titoli di testa, dei film nella versione italiana abbiano seguito altri criteri.

Sommario

Introduzione

L'inizio

L'arte come aspirazione all'ideale

Il tempo impresso sulla pellicola

Vocazione e destino

Dell'immagine e del film

Sul tempo, il ritmo e il montaggio L'idea del film e la sceneggiatura La definizione figurativa del film L'attore nel cinema Della musica e dei rumori

L'autore alla ricerca dello spettatore

La responsabilità dell'artista

Dopo Nostalghia

Conclusione

Appendice. Sacrificio

Filmografia

Scolpire il tempo



Sacrificio: Andrej Tarkovskij e l'operatore Sven Nykvist sul set.

Introduzione

Un tempo, venti e più anni fa, stendendo i primi abbozzi del mio futuro libro, sovente mi domandavo: “Varrà poi la pena, in generale, di scriverlo? Non sarebbe più giusto limitarsi a girare i miei film, uno dietro l'altro, risolvendo praticamente quei problemi teorici che sorgono ogni volta che si lavora a una pellicola?”.

La mia biografia artistica non si è sviluppata nella maniera migliore.

I lunghi intervalli tra un film e l'altro mi lasciavano tormentose pause di tempo libero per riflettere, non avendo altro da fare, su quale fosse precisamente lo scopo che perseguivo nel mio lavoro, su che cosa differenziasse l'arte del cinema da tutte le altre arti, su quali fossero, secondo me, le sue potenzialità specifiche, nonché per confrontare la mia esperienza con l'esperienza e le realizzazioni dei miei colleghi. Leggendo e rileggendo le opere dedicate alla storia del cinema giunsi alla conclusione che esse non mi soddisfacevano, che suscitavano in me il desiderio di sollevare delle obiezioni e di contrapporre il mio punto di vista sui problemi e gli scopi della creazione cinematografica e che la consapevolezza dei principi della mia professione e il desiderio di esprimere la mia personale concezione delle sue leggi fondamentali si formavano, il più delle volte, attraverso la confutazione delle teorie cinematografiche a me note.

L'esigenza di esprimere le mie idee su questo soggetto nella maniera più completa possibile maturò anche nel corso dei miei abbastanza frequenti incontri con gli spettatori appartenenti alle udienze più diverse. Mi colpiva il loro tenace desiderio di comprendere la natura dell'esperienza cinematografica collegata alle mie opere, di ricevere una risposta ai loro innumerevoli interrogativi allo scopo, in ultima analisi, di ricondurre a un denominatore comune le proprie

eterogenee e caotiche idee sul cinema e sull'arte in generale.

Debbo riconoscere che considero con enorme attenzione e interesse — talvolta contristandomi, talvolta, al contrario, entusiasmandomi in maniera straordinaria, — le lettere degli spettatori che durante tutti gli anni in cui ho lavorato in Russia hanno formato una mole assai imponente di domande a me rivolte e di perplessità dei generi più diversi.

Non posso trattenermi dal riportare qui qualcuna delle più interessanti fra esse per sottolineare le caratteristiche del contatto (a volte della totale incomprensione!) col mio pubblico.

“Ho visto il Suo film *Lo specchio*”, scrive un ingegnere progettista di Leningrado, “l’ho visto fino alla fine, sebbene già dopo mezz’ora mi abbia preso un forte mal di testa a causa dei miei onesti sforzi di penetrare in esso e di comprenderne almeno qualche cosa, di collegare in qualche modo tra loro i personaggi, gli avvenimenti e i ricordi. Noi, poveri spettatori, vediamo film belli, brutti, molto brutti, usuali oppure molto originali. Ma ognuno di essi lo possiamo comprendere, possiamo entusiasmarcene, oppure rifiutarlo, ma questo?!...”. Un ingegnere impiantista di Kalinin è anch’egli indignato fino all’inverosimile: “Mezz’ora fa ho assistito al Suo film *Lo specchio*. È una forza, compagno regista...!!! L’ha visto? A me sembra che non si possa considerare un film come questo psichicamente normale... Le auguro grandi successi nel Suo lavoro, ma di film come questi non sappiamo che farcene!”. E ancora un altro ingegnere, questa volta di Sverdlovsk, non può trattenere il suo violento rigetto: “Che volgarità, che porcheria! Puah, che schifo! Insomma ritengo che col Suo film Lei abbia fatto cilecca. Allo spettatore esso non è arrivato, e questo è ciò che conta”. Questo ingegnere richiama persino alle loro responsabilità i dirigenti della nostra cinematografia: “Viene da meravigliarsi come i responsabili della distribuzione dei film nel nostro Paese possano lasciar passare delle opere totalmente mancate come questa”. A giustificazione dei miei dirigenti cinematografici debbo dire che essi lasciavano passare “opere mancate” come quella estremamente di rado, in media una volta ogni cinque anni. Quanto a me, ricevendo lettere come questa, ero preso dalla disperazione: in effetti, mi domandavo, per chi e per che cosa lavoro?...

Mi rincuorava un po' di più un'altra categoria di spettatori con le sue lettere piene di incomprensione, ma, per lo meno, pervase da un sincero desiderio di capire ciò che avevano visto sullo schermo. Gli spettatori di questo tipo, mi scrivevano, ad esempio: "Sono convinta di non essere né la prima né l'ultima a rivolgermi a Lei sconcertata per chiederLe di aiutarmi a *raccapazzarmi* nel Suo film *Lo specchio*. I singoli episodi sono molto buoni, ma come collegarli insieme?" Oppure un'altra spettatrice di Leningrado mi scriveva: "Io non sono preparata alla comprensione di-questo film, né per quanto riguarda la forma, né per quanto riguarda il contenuto. Come si spiega ciò? Non si può dire che io non ne capisca niente di cinema... Ho visto le Sue opere precedenti *L'infanzia di Ivàn* e *Andréj Rublèv*, Lì tutto era comprensibile. Qui invece no... Sarebbe stato necessario preparare lo spettatore prima della proiezione del film. La visione di esso lascia in lui una sensazione di rabbia per la propria impotenza e ottusità. Egregio Andrej, se non Le sarà possibile rispondere alla mia lettera, mi faccia almeno sapere dove potrei leggere qualcosa su questo film..."

Sfortunatamente non c'era nulla di cui potessi raccomandare la lettura ai miei corrispondenti di questo genere: non esistevano pubblicazioni di alcun tipo su *Lo specchio*, a parte la pubblica accusa di inammissibile "élitarismo" espressa dai miei colleghi durante la seduta del Goskinò e dell'Unione degli operatori del cinema, e pubblicata sulla rivista "Iskusstvo kinò". La situazione, tuttavia, non era del tutto disperata dato che assai sovente nelle lettere ricorrevano argomenti che con sufficiente chiarezza dimostravano l'esistenza di spettatori che attendevano e amavano i miei film. Soltanto nessuno voleva, o era interessato, a far sì che il mio contatto con questi spettatori si realizzasse con la maggiore pienezza possibile. Uno dei collaboratori del FIAN¹ mi spedì una nota pubblicata sul giornale murale dell'Istituto.

"L'uscita sugli schermi del film di Tarkovskij *Lo specchio* ha suscitato grande interesse al fIAN, come del resto in tutta Mosca. Non tutti coloro che lo avrebbero desiderato hanno avuto la possibilità di presenziare all'incontro con il regista (l'autore di questa nota, purtroppo, è uno di questi). Noi non arriviamo a capire come abbia fatto Tarkovskij a creare con i mezzi del cinema un'opera di tale profondità filosofica.

Abituato al fatto che il cinema è sempre storia, azione, personaggi e il solito happy end, lo spettatore tenta di trovare queste stesse componenti anche nel film di Tarkovskij e, spesso, non trovandole, se ne va deluso. Di che cosa parla questo film? Dell'uomo. No, non di quell'uomo in particolare la cui voce risuona fuori campo, interpretato da Innokéntij Smoktunòvskij. È un film su di te, su tuo padre, su tuo nonno, sull'uomo che vivrà dopo di te e che sei ancora tu. Sull'uomo che vive sulla terra, che è parte di essa, mentre la Terra, a sua volta, è parte di lui; sul fatto che l'uomo risponde con la sua vita di fronte al passato e al futuro. Dovete semplicemente guardare questo film e ascoltare la musica di Bach e i versi di Arsénij Tarkovskij; dovete guardarlo come si guardano le stelle o il mare, come si contempla un paesaggio. La logica matematica qui è assente, né essa spiegherebbe che cos'è l'uomo e in che cosa consista il senso della sua vita”.

Devo riconoscere che, anche in quei casi in cui i critici professionisti hanno lodato le mie opere, sovente sono rimasto deluso e irritato dalle loro concezioni ed opinioni, per lo meno ho avuto molto spesso l'impressione che, sostanzialmente, questi critici fossero rimasti indifferenti al mio lavoro, oppure si fossero rivelati incapaci di giudicarlo, sostituendo assai spesso, all'immediatezza della viva percezione dello spettatore, cliché presi a prestito dalle formulazioni e dalle definizioni correnti nel linguaggio degli esperti di cinema. Quando ricevevo lettere, oppure talvolta semplicemente mi incontravo con spettatori che erano rimasti colpiti dal mio film, quando leggevo le loro lettere-confessioni, cominciavo a capire per che cosa lavoravo, a prendere coscienza della mia reale vocazione: del mio dovere e della mia responsabilità di fronte agli uomini, se volete... Non ho mai potuto convincermi che qualunque artista possa creare soltanto per se stesso, persuaso che delle sue opere mai e nessuno potrà aver bisogno... Ma di questo parlerò più avanti...

Una spettatrice di Gor'kij mi scrisse: “La ringrazio per *Lo specchio*.”

Io ho avuto esattamente un'infanzia come questa... Soltanto, Lei, come l'ha saputo? C'erano lo stesso vento e la stessa tempesta... ‘Gal’ka, manda fuori il gatto!’ - grida la nonna... Nella stanza c’era buio... E allo stesso modo si

spègneva la lampada a petrolio e l'Attesa della madre mi riempiva completamente l'anima. Com'è bello poi nel Suo film il risveglio della coscienza, del pensiero nel bambino!... E, Dio mio, com'è vero... effettivamente, infatti, noi non conosciamo i visi delle nostre madri. E com'è semplice... Sapete, nella sala buia, guardando quel pezzo di tela illuminato dal Suo talento, per la prima volta in vita mia ho sentito di non essere sola...”.

Mi avevano persuaso tanto a lungo del fatto che i miei film non servivano a nessuno e che erano incomprensibili, che riconoscimenti come questo mi riscaldavano l'anima dando un senso alla mia attività, rafforzando in me la coscienza della giustizia e del carattere non fortuito della via da me intrapresa.

Un operaio di una fabbrica di Leningrado, studente di un corso universitario serale, mi scriveva: “Mi ha fornito il pretesto per scrivere *Lo specchio*, un film del quale non riesco neppure a parlare perché vivo di esso. Un grande merito è quello di saper ascoltare e comprendere... In ciò, infatti, è riposto il fondamento primario dei rapporti umani: nella capacità di comprendere e di perdonare gli uomini per i loro involontari peccati, per i loro naturali fallimenti. Se due persone sono state capaci almeno una volta di sentire la stessa cosa, esse si potranno sempre comprendere reciprocamente. Anche se una di esse è vissuta nell'epoca dei mammoth e l'altra nell'era dell'elettricità. E voglia Dio che gli uomini comprendano e sentano soltanto i loro comuni impulsi umani, quelli propri e quelli altrui”.

Gli spettatori mi difendevano e mi incoraggiavano: “Le scrivo per incarico e incoraggiamento di un gruppo di spettatori di diversa professione, uniti tra loro dalla conoscenza, o dall'amicizia, con l'autore di questa lettera. Desidero subito assicurarLa che il numero dei Suoi simpatizzanti e degli ammiratori del Suo talento è assai maggiore di quanto può apparire dai dati statistici pubblicati dalla rivista “Sovétskij ekràn”. Io non dispongo di una gran mole di dati, ma nessuno nella vasta cerchia dei miei conoscenti e dei conoscenti dei miei conoscenti ha mai inviato dati concernenti la valutazione dei film rispondendo ai relativi questionari. Eppure al cinema ci vanno, sia pure non sovente. Ma a vedere i film di Tarkovskij essi ci vanno volentieri

(peccato che i Suoi film escano di rado)”.

Dispiace anche a me, a dire il vero... Per questo desidero tanto di riuscire finalmente ad esprimere e a dire fino in fondo tutto ciò che, evidentemente, non solo a me sembra importante.

Un'insegnante di Novosibirsk mi comunicava: “Non ho mai scritto le mie impressioni agli autori dei libri o dei film. Ma questo è un caso speciale: è il film stesso che scioglie l'uomo dall'incantesimo del silenzio accioché egli possa liberare l'anima e il cervello dal peso delle preoccupazioni e dei vani pensieri. Sono stata al dibattito sul film. I ‘fisici’ e i ‘lirici’² erano unanimi: il film è profondamente umano, onesto, necessario: grazie all'autore! E ognuno di coloro che intervenivano diceva: ...Questo film parla di me”.

Ed ecco un altro messaggio: “Le scrive una persona anziana, che è andata ormai in pensione, ma che si interessa all'arte cinematografica, sebbene sul piano professionale sia assai lontana dall'arte (sono un ingegnere radiotecnico). Il Suo film ha avuto su di me un effetto sconvolgente. Il Suo dono di penetrare nel mondo dei sentimenti dell'adulto e del bambino, di suscitare il sentimento della bellezza del mondo che ci circonda, di mostrare i valori autentici, e non quelli fallaci, di questo mondo, di far recitare ogni oggetto, di trasformare in simbolo ogni dettaglio del film, di esprimere un significato filosofico generale attraverso l'impiego di minimi mezzi figurativi, di riempire di poesia e di musica ogni inquadratura..., tutte queste qualità sono proprie del Suo, e soltanto del Suo, stile di esposizione... Desidererei molto leggere sulla stampa le Sue considerazioni sul Suo film. Mi dispiace molto che Lei intervenga di rado sulla stampa. Sono convinto che Lei abbia parecchio da dire!”.

A dire il vero io mi colloco in quella categoria di persone che sono capaci di dare forma ai propri pensieri fondamentalmente nella polemica (e concordo completamente con coloro che sostengono che la verità si rag-, giunge attraverso la discussione). In tutti gli altri casi sono piuttosto incline a cadere in uno stato di contemplatività che è propizia piuttosto alla tendenza metafisica del mio carattere, mentre agisce negativamente sul processo di pensiero energico e creativo, producendo soltanto un materiale emozionale per

costruzioni, idee e concezioni più o meno armoniche.

Il contatto, epistolare o diretto, con gli spettatori in una maniera o nell'altra mi spingeva verso questo libro. Comunque non rimprovererò affatto chi condannerà la mia decisione di occuparmi di problemi teorici, come, d'altra parte, non mi meraviglierò affatto se scoprirò di aver suscitato il benevolo entusiasmo di taluni lettori.

Un'operaia di Novosibirsk mi scriveva: "In una settimana sono andata quattro volte a vedere il Suo film. E ci sono andata non semplicemente per vederlo, ma per vivere qualche ora di una vita vera, assieme a degli artisti veri e a degli esseri umani veri. ...Tutto ciò che mi tormenta, che mi manca, di cui ho nostalgia, che mi indigna, che mi nausea, che mi soffoca, che mi illumina e mi riscalda, di cui vivo e che mi uccide, tutto questo l'ho visto nel Suo film, come in uno specchio. Per la prima volta un film è diventato per me realtà, ecco perché vado a vederlo: vado a vivere dentro di esso".

È impossibile contare su una comprensione maggiore! Il mio sogno più recondito è sempre stato quello di esprimermi nei miei film con la maggiore sincerità e completezza possibili, senza imporre a nessuno il mio punto di vista. Ma se il nostro sentimento del mondo può essere percepito anche dagli altri come parte inscindibile di loro stessi, che cosa può costituire uno stimolo più grande per il nostro lavoro? Una donna mi ha spedito la lettera che le aveva inviato sua figlia.

Tutto il significato della creazione artistica, le sue funzioni e possibilità comunicative, sono state espresse da, questa bambina con la maggiore sottigliezza possibile e con sorprendente compiutezza.

"...Quante parole conosce l'uomo? — Scrive a sua madre —. Quante ne impiega nel suo linguaggio quotidiano? Un centinaio, duecento, trecento? Noi ci avvolgiamo nelle parole i sentimenti, ci sforziamo di esprimere con le parole il dolore, la gioia, qualsiasi emozione, ossia ciò che per sua essenza è impossibile esprimere. Romeo diceva a Giulietta parole bellissime, assai Vivide ed espressive, ma forse che esse esprimevano nemmeno la metà di ciò che gli faceva balzare il cuore fuori dal petto e mancare il respiro, di ciò che faceva sì che Giulietta si dimenticasse di tutto, all'infuori dell'amore? Esiste un'altra lingua, un'altra forma di comunicazione: la

comunicazione attraverso i sentimenti e le immagini. Grazie a questo genere di contatto viene superata l'incomunicabilità, vengono abbattute le barriere. La volontà, il sentimento, le emozioni: ecco che cosa abbatte gli ostacoli che separano gli uomini che prima si trovavano dalle due parti opposte dello specchio, dalle due parti opposte della porta... Lo schermo si allarga e il mondo, che prima era separato da noi da un diaframma entra in noi, diventando realtà... E ciò non viene espresso attraverso il piccolo Aleksěj, bensì è lo stesso Tarkovskij che si rivolge direttamente agli spettatori seduti *dall'altra parte* dello schermo. La morte non c'è, c'è l'immortalità; Il tempo è unico e indivisibile, come è detto in una delle poesie: 'alla tavola ci sono i bisnonni e i nipoti...'. A proposito, mamma, io a questo film mi sono accostata soprattutto dal lato emotivo, anche se ammetto pienamente che ci possa essere anche un approccio totalmente diverso. E tu? Scrivimelo, te ne prego...".

Con questo mio lavoro, maturato in conseguenza della mia prolungata inattività (che poco tempo fa ho interrotto a forza nel tentativo di cambiare il mio destino) non intendo né insegnare niente a nessuno, né imporre il mio punto di vista. Questo libro è stato dettato prima di tutto dal desiderio di tracciare una strada per me stesso attraverso la selva delle possibilità di quest'arte giovane e stupenda, in sostanza ancora così poco studiata, allo scopo, di ritrovarmi io stesso in maniera più piena e indipendente in essa.

Non privo di importanza è anche il fatto che è impossibile far entrare l'attività creativa nel letto di Procuste delle regole formali, valide in



Andrej Tarkovskij durante le riprese di Stalker.

eterno, mentre essa, essendo collegata al compito generale della conoscenza del mondo, possiede un'infinita quantità di aspetti e di legami che uniscono l'uomo alla sua vivente attività, e non disdegna, per procedere con successo sul cammino della conoscenza, neppure il più modesto tentativo di concepire, in ultima analisi, una raffigurazione la più piena

possibile del significato della vita umana.

L'importanza anche di un piccolo contributo nel ruscello, complessivamente abbastanza piccolo, delle teorie e delle concezioni sul cinema, e il desiderio di chiarire talune delle sue leggi, mi spinge a tentare di esporre alcune mie considerazioni in proposito.

Note

1 Abbreviazione per “Fiziceskij Institut Akadémij Naùk” (“Istituto di Fisica dell'Accademia delle Scienze”).

2 Questi due termini sono ripresi dal dibattito sviluppatosi in Unione Sovietica negli anni Cinquanta (inizialmente sulle colonne della “Komsomòlskaja Pravda”) tra i sostenitori del carattere superato dell'arte rispetto alla scienza e coloro che invece sostenevano l'indispensabilità della bellezza e della sensibilità anche per l'uomo della nostra epoca. A favore di questa seconda tesi, in particolare, intervenne con un'ispirata poesia intitolata appunto *Fisici e lirici* il poeta Borìs Sluckij.

L'inizio

Si è concluso un intero ciclo della mia vita. Si è concluso un processo che si può definire di autodefinizione.

Questo processo è stato costituito dagli studi al VGIK¹, dal lavoro al cortometraggio di diploma² e, infine, dagli otto mesi di lavoro al mio primo lungometraggio.

Nella possibilità di analizzare l'esperienza dell'*Infanzia di Ivàn*, nella necessità di elaborare una posizione precisa — anche se provvisoria — sull'estetica del cinema e sui problemi che affronterò e che potranno essere risolti nel corso delle riprese del mio prossimo film, vedo un pegno del mio movimento in avanti. Tutto questo lavoro può essere condotto mentalmente, ma in tal caso sussiste il pericolo di giungere a conclusioni finali arbitrarie, o di sostituire i passaggi logici della catena con collegamenti intuitivi.

Il desiderio di sfuggire nelle mie considerazioni agli sperperi di questo genere contribuisce a convincermi a dar di piglio a carta e matita.

Che cosa mi ha attratto nel racconto di Bogomòlov *Ivàn*?

Prima di rispondere a questa domanda è il caso di dire che non ogni prosa può essere trasferita sullo schermo.

Esistono opere alle quali i loro autori hanno dato una tale unità degli elementi costitutivi, una tale precisione e originalità di immagine letteraria, una inarrivabile profondità di caratteri, resa attraverso la parola, una mirabile capacità di incantesimo della composizione e di efficacia del libro nella sua interezza, attraverso le pagine del quale si delinea con nettezza il carattere straordinario e irripetibile del suo autore, che il desiderio di portare sullo schermo uno di questi capolavori può venire in mente soltanto a una persona che nutre un grande disprezzo sia per il cinema che per la letteratura.

Tanto più che è ormai giunto finalmente il momento di

separare la letteratura dal cinema.

Esiste poi un tipo di prosa che è forte per la sua concezione ideale, per la concretezza e la solidità della sua struttura, oppure per l'originalità del tema. La letteratura di questo genere non si preoccupa, per così dire, di elaborare esteticamente le idee in essa contenute.

A me pare che l'*Ivàn* di Bogomòlov appartenga a questo secondo genere di letteratura. ;

Da un puntò di vista puramente artistico il mio cuore rimaneva freddo davanti allo stile narrativo piuttosto secco, minuzioso, con digressioni liriche, di questo racconto, dal quale emergeva il personaggio del protagonista, il tenente Gal'cev. Bogomòlov attribuisce grande importanza all'esattezza della sua descrizione della vita militare e al fatto che egli è stato, o si sforza di far credere di essere stato, testimone di tutto quello che avviene nel suo racconto.

Tutte queste circostanze mi hanno aiutato a considerare quest'ultimo una prosa perfettamente adatta ad essere portata sullo schermo.

Anzi, grazie alla traduzione cinematografica il racconto avrebbe potuto acquistare quella concreta intensità estetica che avrebbe trasformato l'idea di esso in verità confermata dalla vita.

Il racconto di Bogomòlov mi era rimasto impresso nella memoria.

Alcune particolarità di esso poi mi avevano semplicemente sbalordito.

Prima di tutto il destino del protagonista, che viene seguito fino alla sua morte. A dire il vero una simile struttura del soggetto non è originale, ma ben di rado essa è giustificata da un tale movimento interiore dell'idea, da una tale stringente necessità nello sviluppo della concezione di fondo, come avviene nel racconto *Ivàn*.

In questo racconto la morte del protagonista assume un significato speciale. Nel punto dove, in situazioni analoghe, negli altri autori si ha un seguito consolante, qui invece sopravviene la fine. Non c'è seguito.

Di solito nei casi del genere gli autori mettono in risalto l'impresa eroica del protagonista. Ogni difficoltà, ogni crudeltà viene rimossa nel passato divenendo soltanto una difficile

tappa nel cammino della vita.

Nel racconto di Bogomòlov, invece, questa tappa, troncata dalla morte, diventa l'ultima e l'unica. In essa si concentra tutto il contenuto della vita di Ivàn, il suo pathos tragico. Questa esaustività fa sentire e comprendere con forza inattesa il carattere innaturale della guerra.

La seconda cosa che mi ha colpito è stato il fatto che questo severo racconto di guerra non narra di aspri scontri militari, né delle complesse peripezie del fronte. La descrizione di atti eroici è assente. Il materiale della narrazione non è costituito dall'eroismo delle operazioni di esplorazione, bensì da una pausa tra due operazioni che l'autore ha riempito di una inquietante, eccitata tensione che non si può esprimere esteriormente, che ricorda l'irrigidimento di una molla compressa fino all'estremo limite.

Un tale approccio alla rappresentazione della guerra era allettante per le possibilità cinematografiche in esso racchiuse. Si dischiudeva la prospettiva di ricreare in modo nuovo la vera atmosfera della guerra con la sua ipertesa concentrazione nervosa, invisibile sulla superficie degli



L'infanzia di Ivàn: Ivàn (Nikolaj Bur'jàev) esplora la foresta dopo l'inondazione.

avvenimenti, ma soltanto avvertibile come un rombo sotterraneo.

Il terzo elemento infine che mi ha sconvolto fin nel profondo dell'anima è stato il personaggio del ragazzo. Me lo sono raffigurato subito come una personalità distrutta, che la guerra ha spinto fuori dal suo asse normale. Un'infinità di cose, anzitutto quello che è proprio dell'età di Ivàn, è uscito irreparabilmente dalla sua vita. E, al posto di tutto ciò che ha perduto, ciò che ha trovato, come un malefico dono della guerra, in lui si è concentrato e ha raggiunto un'estrema tensione.

Questo carattere mi colpiva per la sua drammaticità e mi interessava assai di più di quelle personalità che si rivelano attraverso un processo di graduale sviluppo in una situazione di aspri conflitti e di scontri tra opposti principi.

In una situazione di tensione priva di sviluppo, statica, per così dire, le passioni si acuiscono al massimo e si manifestano in maniera più palese e convincente che non in una situazione di mutamenti gradualità. È a causa di questa mia predilezione che amo Dostoevskij. Mi interessano maggiormente, infatti, i caratteri esteriormente statici, ma interiormente pieni di tensione a causa dell'energia della passione che li soprafà.

L'Ivàn del racconto che avevo letto apparteneva a questo genere di caratteri e queste particolarità del racconto di Bogomòlov avvinsero la mia immaginazione.

Tuttavia non potevo seguire l'autore oltre tali limiti. Tutto il tessuto emozionale del racconto mi era estraneo. Gli avvenimenti venivano esposti in una maniera deliberatamente impassibile, perfino un po' protocollare. Io non sarei stato in grado di tradurre questo stile sullo schermo perché ciò andava contro le mie convinzioni.

Quando lo scrittore e il regista hanno differenti predilezioni estetiche il compromesso è impossibile. Esso distrugge semplicemente la concezione di fondo della regia e il film non si realizza.

Quando si verifica un tale conflitto tra lo sceneggiatore e il regista esiste una sola soluzione: la trasformazione della sceneggiatura letteraria in un nuovo tessuto che ad una delle tappe del lavoro sul film prende il nome di sceneggiatura di

regia. E nel corso del lavoro sopra questa sceneggiatura di regia l'autore del futuro film (non della sceneggiatura, ma precisamente del film) ha il diritto di rivoltare la sceneggiatura letteraria come preferisce. Purché la sua visione sia coerente e ogni parola della sceneggiatura gli sia cara e venga filtrata attraverso la sua esperienza creativa personale.

Poiché l'unica persona che collegli insieme il mucchio di fogli scritti della sceneggiatura, l'attore, i luoghi scelti per le riprese, il dialogo, fosse pure il più brillante che si possa immaginare, gli schizzi dello scenografo, è il regista e soltanto il regista, il quale costituisce il filtro finale del processo della creazione cinematografica.

Perciò, quando il regista e lo sceneggiatore non sono la stessa persona, assisteremo sempre a un insanabile conflitto. Naturalmente se si tratta di artisti di saldi principi.

Ecco perché consideravo il contenuto del racconto niente di più che una possibile base, la viva essenza della quale doveva essere reinterpretata in relazione con la mia personale visione del futuro film.

Ma qui sorge il problema dei limiti dei diritti del regista in fatto di sceneggiatura. A volte si giunge a negare ai registi in maniera piena e incondizionata ogni iniziativa creativa nel campo della drammaturgia cinematografica e i registi che hanno inclinazione per il lavoro di sceneggiatura vengono aspramente criticati.

Tuttavia è indiscutibile il fatto che taluni scrittori si sentono molto più lontani dal cinema dei registi. Se espressa in forma assoluta risulta perciò assai strana l'affermazione che *tutti* gli scrittori hanno diritto di occuparsi di drammaturgia cinematografica, mentre *nessun* regista godè di tale diritto e deve al contrario accettare docilmente la sceneggiatura ché gli viene proposta e spezzettarla per trasformarla in una sceneggiatura di regia.

Ma torniamo al punto nodale della nostra conversazione.

Ciò che mi affascina straordinariamente nel cinema sono i collegamenti poetici, la logica della poesia. Essa, a mio avviso, corrisponde maggiormente alle possibilità del cinema, la più veritiera e la più poetica delle arti.

In ogni caso essa mi è più congeniale della drammaturgia tradizionale che collega le immagini attraverso uno sviluppo

rettilineo e logicamente consequenziale del soggetto. Questo collegamento pedantemente 'giu-



Ivàn in ricognizione sul fronte nemico.

sto' degli avvenimenti di solito è generato sotto la forte influenza di un calcolo arbitrario e di astratte considerazioni speculative. Ma anche quando il caso non è questo e sono i caratteri a determinare il soggetto, si constata che la logica dei collegamenti si fonda su una semplificazione della complessità esistenziale.

Tuttavia il materiale cinematografico può essere collegato anche in un'altra maniera, nella quale l'elemento principale è costituito dal disvelamento della logica del pensiero di una persona. In tal caso sarà appunto quest'ultima a dettare l'ordine di successione degli avvenimenti, il montaggio che fa di essi un tutto unico.

La nascita e lo sviluppo del pensiero sono soggetti a speciali leggi e la loro espressione talvolta esige forme che si differenziano dalle costruzioni logico-speculative. A mio modo di vedere la logica poetica è più vicina alle leggi di sviluppo

del pensiero e, di conseguenza, alla vita stessa, della logica della drammaturgia tradizionale. E invece sono i metodi del dramma tradizionale che vengono considerati gli unici modelli e che per molti anni hanno determinato la forma di espressione del conflitto drammatico.

La forma poetica dei collegamenti eleva la tensione emotiva e rende più attivo lo spettatore. Egli diviene compartecipe del processo di scoperta della vita, senza appoggiarsi alle deduzioni bell'e pronte fornite dal soggetto e alle inflessibili indicazioni del regista. Egli ha a sua disposizione soltanto ciò che gli permette di penetrare fino al significato riposto dei fenomeni rappresentati. Non è indispensabile far entrare a forza la complessità del pensiero e della visione poetica del mondo dentro i confini di una troppo palese evidenza. La logica delle consequenzialità rettilinee, usuali, assomiglia in maniera sospetta alla dimostrazione di un problema geometrico. Per l'arte un metodo simile è incomparabilmente più povero delle possibilità che vengono aperte dai collegamenti associativi che fondono valutazioni della sensibilità e dell'intelletto. Ed è un errore che il cinema ritorni così di rado a tali possibilità. Questa strada è la più fruttuosa. In essa è racchiusa la forza interiore che permette di far 'esplodere' il materiale da cui è costituita l'immagine.

Quando di un argomento non si dice tutto, resta la possibilità di immaginare il resto. Altrimenti la conclusione finale viene offerta allo spettatore bell'e pronta, senza alcuno sforzo di pensiero. Tale conclusione, a cui lo spettatore, è giunto senza sforzo, non gli è necessaria. Può essa, infatti, dire qualcosa allo spettatore che non ha condiviso con l'autore le sofferenze e le gioie della nascita dell'immagine?

V'è poi un altro vantaggio in questo genere di approccio creativo. Il metodo secondo il quale l'artista costringe lo spettatore a ricostruire l'intero attraverso le parti e ad arrivare col pensiero aldilà di quanto viene detto esplicitamente, è il solo che mette lo spettatore su uno stesso piano con l'artista nel processo di percezione del film. Anche dal punto di vista del mutuo rispetto tale reciprocità è degna della consuetudine artistica.

Quanto alla poesia, io non la percepisco come un genere. La poesia è una sensazione del mondo, è un tipo speciale di

rapporto con la realtà. In tal caso la poesia diventa una filosofia che guida l'uomo durante tutta la sua vita. Pensate al destino e alla personalità di artisti come Aleksàndr Grin che, morendo di fame, se ne andava sulle montagne con un arco da lui stesso costruito per cacciare la selvaggina. Mettete in relazione questo episodio con l'epoca in cui quest'uomo è vissuto (gli anni Trenta del nostro secolo), e tale relazione vi rivelerà l'immagine tragica del sognatore.

E il destino di Van Gogh?

Pensate a Mandel'stàm, pensate a Pasternàk, a Chaplin, a Dovzenko, a Mizoguchi, e comprenderete quale enorme forza emozionale sia riposta nelle immagini sollevate alla massima altezza aldisopra della terra o, più esattamente, aleggianti aldisopra di essa, nelle quali l'artista si erge davanti a noi non soltanto come indagatore della vita, bensì anche come creatore di elevati valori spirituali e di quella particolare bellezza che è in potere soltanto della poesia.

Tale artista sa scorgere le caratteristiche dell'organizzazione poetica dell'esistenza. Egli è in grado di oltrepassare i limiti della logica rettilinea per esprimere la particolare natura dei sottili legami e dei fenomeni profondi della vita, la sua profonda complessità e verità.

Altrimenti la vita appare schematicamente convenzionale, monotona, persino quando è espressa con delle pretese di verosimiglianza. Infatti l'illusione di una vitalità esteriore non testimonia ancora che l'autore abbia intrapreso l'indagine degli strati profondi della vita.

Sono dell'opinione, inoltre, che senza un legame organico tra le impressioni soggettive dell'autore e la rappresentazione oggettiva della realtà, non solo sia impossibile raggiungere l'autenticità e la verità interiore, ma sia impossibile persino ottenere la verosimiglianza esteriore. Si può recitare una scena con precisione documentaristica, abbigliare i personaggi in maniera naturalisticamente esatta, ottenere una somiglianza esteriore con la vita autentica e, ciononostante, il film che ne verrà fuori risulterà assai lontano dalla realtà, cioè letteralmente assai lontano da essa, e sembrerà del tutto convenzionale, nonostante che l'autore si fosse proposto di sfuggire la proprio convenzionalità.

È strano che venga ritenuto convenzionale proprio

quell'aspetto dell'arte che costituisce una caratteristica indiscutibile della nostra abituale, quotidiana percezione della realtà. Ciò si spiega col fatto che la vita è organizzata in modo assai più poetico di quanto talora la raffigurino i partigiani del naturalismo assoluto. Infatti, ad esempio, molte cose vengono conservate nei nostri pensieri e nel nostro cuore in forma di allusione indefinita. E il fatto che in taluni solidi film 'realistici' tale approccio non solo è assente, ma viene sostituito con una descrizione dai contorni netti e precisi dà luogo invece che all'autenticità, per esprimersi in maniera delicata, all'artificiosità.

All'inizio di questo capitolo ho espresso la mia gioia per il fatto che si è delineato uno spartiacque tra il cinema e la letteratura, che esercitano l'uno sull'altra un'enorme e proficua influenza.

Nel suo ulteriore sviluppo il cinema si allontanerà non solo dalla letteratura, ma anche dalle altre arti contingue e, grazie a ciò, diventerà sempre più autonomo. Tale sviluppo non avviene con la rapidità che si potrebbe auspicare. Si tratta di un lungo processo e le sue tappe sono varie. Ciò spiega una certa stabilizzazione nel cinema di principi specifici propri di altre forme d'arte, ai quali sovente i registi si attengono nel loro lavoro sul film. A poco a poco, però, questi principi cominciano a diventare un ostacolo impedendo al cinema di attingere la sua specificità. Una delle conseguenze in tali casi è il fatto che il film perde in parte la sua capacità di incarnare la realtà immediatamente, con i propri mezzi (senza trasformare la vita facendo ricorso alla letteratura, alla pittura o al teatro).

In modo esattamente analogo l'influenza delle arti figurative sul cinema si manifesta nella tendenza a trasferire direttamente sullo schermo questo o quel dipinto. Più sovente vengono ripresi singoli principi compositivi o (se il film è a colori) coloristici. Ma sia nell'uno che nell'altro caso la soluzione artistica viene privata di autonomia creativa e si trasforma in un vero e proprio derivato.

Il trasferimento forzoso allo schermo delle caratteristiche delle altre arti priva il film della forza della specificità cinematografica e rallenta la ricerca di soluzioni che sfruttino le immense risorse del cinema come arte autonoma. Ma la cosa più grave è che in tali casi si crea una barriera tra l'autore del

film e la vita. Tra di loro si pongono degli intermediari costituiti dalle soluzioni realizzate dalle arti più antiche. In particolare ciò impedisce di ricreare nel cinema la vita tale quale l'uomo la percepisce e la vede, ossia nella sua autenticità.

Abbiamo vissuto un giorno. Mettiamo che in questo giorno sia accaduto qualcosa di importante, di significativo: qualcosa che può divenire l'occasione per la creazione di un film, che racchiude in sé la base per la rappresentazione di un conflitto ideale. Ma in che modo questo giorno si è impresso nella nostra memoria? Come qualcosa di amorfo, di confuso, privo di ossatura, di uno schema. Come una nuvola. E soltanto l'avvenimento centrale di questo giorno si è rappreso dentro di esso assumendo una concretezza da verbale di polizia, chiarezza di significato e definitezza di forme. Questo avvenimento sullo sfondo del resto della giornata appare come un albero nella nebbia. Veramente questo paragone non è del tutto esatto perché tutto ciò che io chiamo nebbia, nuvola, non è omogeneo. Talune impressioni della giornata hanno generato in noi degli impulsi interiori, hanno evocato delle associazioni di idee, nella memoria si sono conservati oggetti e circostanze privi, per così dire, di contorni nettamente definiti, incompiuti, apparentemente casuali. È possibile rendere per mezzo dell'arte cinematografica una simile percezione della vita? Indubbiamente. Anzi questo è un compito che è soprattutto alla sua portata essendo la più realistica fra tutte le arti.

Naturalmente, però, questa riproduzione delle sensazioni della vita non è fine a se stessa. Tuttavia la possibilità di esprimerle può essere giustificata esteticamente e utilizzata al fine di dar corpo a profonde generalizzazioni ideali.

Per me la verosimiglianza è la verità interiore consistono non tanto nella fedeltà al fatto, quanto nella fedeltà dell'espressione del sentimento.

Camminavate per la strada e il vostro sguardo si è incontrato con quello di una persona che vi passava accanto. Questo sguardo per qualche motivo vi ha colpito suscitando un vago sentimento di allarme. Esso ha influito su di voi dal punto di vista psicologico determinando in voi un certo stato d'animo.

Se vi limiterete a riprodurre in maniera meccanicamente

esatta tutte le circostanze di questo incontro, abbigliando l'attore e scegliendo il luogo delle riprese con esattezza documentaria, non otterrete dal brano ripreso la sensazione che ha provocato in voi quell'incontro perché, riprendendo la scena dell'incontro, non avete rivolto attenzione alla preparazione psicologica che avrebbe spiegato il vostro stato d'animo che ha dato allo sguardo dello sconosciuto un particolare contenuto emotivo. Perciò, perché lo sguardo dello sconosciuto colpisca lo spettatore allo stesso modo in cui ha colpito voi a suo tempo, è indispensabile, prima di tutto il resto, creare nello spettatore uno stato d'animo analogo al vostro nel momento dell'incontro reale.

E questo è un lavoro aggiuntivo del regista e costituisce altro materiale di sceneggiatura.



In alto, Iván stende un rapporto per il Colonnello Grjuznov. In basso, dal sogno di Iván.

Secoli di drammaturgia teatrale hanno creato un'enorme quantità di cliché, di schemi, di luoghi comuni che, purtroppo, si sono radicati anche nel cinema. Più sopra ho già espresso le mie considerazioni a proposito della drammaturgia e della logica del racconto cinematografico. Per essere più concreto e per chiarire con maggiore precisione quel che voglio dire, è il

caso di soffermarsi su un concetto come quello di messa in scena, dato che, mi pare, è precisamente dal rapporto con la messa in scena che un approccio arido e formale al problema dell'espressione e dell'espressività risulta particolarmente chiaro. Inoltre, se ci proporremo di confrontare la messa in scena cinematografica con quello che vede lo scrittore, in una serie di casi comprenderemo rapidamente in che cosa si manifesta il formalismo della messa in scena cinematografica.

Solitamente la ricerca dell'espressività della messa in scena si riduce a cercare di far sì che essa esprima con immediatezza l'idea, il significato esplicito della scena e quello sottinteso. A suo tempo su ciò era solito insistere anche Ejzenštejn. Si ritiene altresì che in tal caso la scena acquisti l'indispensabile espressività e profondità suggerite dal significato.

Questa concezione è primitiva e genera molte inutili convenzioni che fanno violenza e stravolgono il tessuto vivo dell'immagine artistica.

Come è noto per 'messa in scena' si intende il disegno formato dalla disposizione degli attori rispetto all'ambiente circostante. Sovente un episodio della vita ci colpisce per l'estrema espressività della sua 'messa in scena'. Di solito in questi casi esprimiamo la nostra ammirata sorpresa esclamando: "Chi se lo sarebbe mai immaginato?". Che cos'è che ci colpisce particolarmente? La *non rispondenza* tra il significato di ciò che avviene e la messa in scena. In un certo senso ci colpisce *l'assurdità* della messa in scena. Ma si tratta di una assurdità apparente, dietro alla quale è celato un enorme significato. È quest'ultimo che attribuisce alla messa in scena quel carattere di assoluta persuasività che fa sì che noi crediamo alla verità dell'avvenimento.

Insomma, non si può evitare la complessità e semplificare tutto e perciò è indispensabile che la messa in scena non illustri un significato astratto, bensì esprima la vita, i caratteri dei personaggi, i loro stati d'animo. Ecco perché non si può ridurre il compito della messa in scena all'agevolazione di una comprensione guidata della conversazione o dell'atto.

La messa in scena nel cinema ha il compito di sconvolgerci con l'autenticità degli atti rappresentati, con la bellezza delle immagini artistiche, con la loro profondità, e non con un'importuna illustrazione del significato racchiuso in essi.

L'insistente spiegazione del significato in questo come in altri casi limita la fantasia dello spettatore e forma una sorta di soffitto delle idee oltre il quale si spalanca il vuoto. Lungi dal difendere le frontiere del pensiero, ciò limita la possibilità di penetrarne la profondità.

Se occorrono degli esempi non è difficile trovarne: basta pensare all'infinità di siepi, recinzioni e inferriate che separano gli innamorati. Un altro tipo di messa in scena significativa è costituito dai grandiosi pano-

rami pieni di frastuono di enormi cantieri destinati a richiamare al senso del dovere lo sfrenato egoista e ad infondergli l'amore per il lavoro e per la classe operaia. La messa in scena non ha il diritto di ripetersi come non vi possono essere personaggi uguali. Quando invece la messa in scena si trasforma in segno, cliché, concetto (persino nel caso in cui essa sia originale), tutto diventa schema e menzogna: i caratteri, le situazioni, la condizione psicologica dei personaggi.

Prendiamo il finale del romanzo di Dostoevskij *L'idiota*. Quale sconvolgente verità di caratteri e di circostanze! In questo star seduti di Rogozin e Myskin su due sedie in una stanza enorme con le ginocchia che si toccano ci colpisce proprio il contrasto tra l'esteriore assurdità e insensatezza della messa in scena e l'assoluta verità della loro condizione interiore. Qui è proprio la rinuncia alla profondità di significato che rende la messa in scena convincente come la vita stessa. Molti invece scambiano per formalismo una messa in scena costruita senza alcun significato evidente. E sovente la colpa di ciò è dell'allusività sfrenata e priva di gusto del regista che fa ogni sforzo per dare all'azione umana non il suo significato vero, ma quello che lui vuole imporle. Per convincersi della giustezza delle considerazioni sopra riportate la cosa più semplice è di chiedere ai vostri conoscenti di raccontarvi, per esempio, delle morti alle quali hanno assistito. E sono certo che rimarrete sbalorditi dalle circostanze, dalle manifestazioni del carattere, dall'assurdità e — scusate la bestemmia — dall'espressività di queste morti. Bisogna far ricorso al_ l'osservazione della vita e non alla costruzione stereotipata e senz'anima di ima falsa vita in nome del gioco all'espressività cinematografica.

La mia polemica interiore contro le messe in scene pseudoespressive mi ha fatto venire in mente due episodi che mi sono stati raccontati. Impossibile inventarli: essi sono la verità stessa e ciò li distingue dagli esempi del cosiddetto 'pensiero per immagini'.

Un gruppo di soldati è davanti al plotone di esecuzione in attesa di essere fucilato per tradimento. Essi attendono in mezzo alle pozzanghere accanto al muro dell'ospedale. È autunno. Viene loro ordinato di togliersi i cappotti e le scarpe. Uno di loro si aggira a lungo tra le pozzanghere coi suoi calzini bucati alla ricerca di un luogo asciutto per posare il cappotto e gli stivali che tra un istante non gli serviranno più.

Ed eccone un altro. Un uomo va a finire sotto un tram e gli rimane amputata una gamba. Lo appoggiano con la schiena contro il muro di una casa e lui se ne sta lì seduto, attorniato dai curiosi che lo sbirciano spudoratamente, in attesa dell'ambulanza. Non potendone più, tira fuori di tasca un fazzoletto e copre con esso il suo moncone.

Ciò è espressivo? Altroché! Vi prego ancora una volta di scusarmi.

Naturalmente non si tratta di collezionare per i tempi magri i casi di questo genere. Si tratta invece di mantenersi fedeli alla verità dei caratteri e delle circostanze, piuttosto che alla superficiale bellezza delle soluzioni 'per immagini' escogitate.

Purtroppo assai sovente nelle riflessioni teoriche ulteriori difficoltà vengono causate dall'abbondanza di termini e di etichette che non fanno

altro che annebbiare il significato di ciò che viene detto e accentuare il disordine. sul fronte teorico.

La vera immagine artistica è sempre costituita dall'unità organica dell'idea e della forma. Invece la forma senza l'idea, oppure l'idea senza la forma, la distruggono e conducono fuori dai confini dell'arte.

Io non mi sono accinto a girare *L'infanzia di Ivàn* con queste idee. Esse sono sorte in me come risultato del lavoro sul film e molte cose che ora mi sono chiare non lo erano affatto prima di cominciare le riprese.

Si intende che — grazie a Dio! — il mio punto di vista è soggettivo. L'artista nelle proprie opere rifrange la vita attraverso il prisma della sua percezione personale e proprio a

causa di ciò è in grado di cogliere in scorci irripetibili i più diversi aspetti della realtà. Tuttavia io pur attribuendo grande importanza alle visioni soggettive dell'artista e alla sua personale percezione del mondo, non mi schiero affatto a favore dell'arbitrio o dell'anarchia. Ciò che è decisivo qui sono la visione del mondo e l'obiettivo morale e ideale.

I capolavori nascono nello sforzo di esprimere degli ideali morali ed è alla luce di essi che sorgono le immaginazioni e le sensazioni dell'artista. Se egli ama la vita, se prova l'irresistibile esigenza di conoscerla, di cambiarla, di contribuire a far sì che essa divenga migliore, insomma, se l'artista si sforza di collaborare all'elevazione del valore della vita, allora non v'è alcun pericolo nel fatto che la rappresentazione della realtà passi attraverso il filtro della visione soggettiva e degli stati d'animo dell'autore, perché il risultato sarà sempre uno sforzo spirituale in nome del perfezionamento dell'uomo. Un'immagine del mondo che ci affascinerà per l'armonia dei sentimenti e dei pensieri, per la sua nobiltà e lucidità.

Il significato generale delle mie considerazioni è il seguente: quando si hanno i piedi ben piantati su un sicuro terreno morale non c'è motivo di aver paura di una maggiore libertà nella scelta dei mezzi. Anzi, non sempre questa libertà deve essere limitata da un intento chiaro e preciso che ci spinga a scegliere questa o quella soluzione. È indispensabile scoprire la fiducia nelle soluzioni che sorgono spontaneamente. La cosa che conta, si intende, è che esse non respingano lo spettatore con un'inutile complessità. Ma a ciò si può giungere non attraverso considerazioni che ci proibiscano di adottare nel nostro film questo o quel procedimento, bensì basandosi sull'osservazione degli elementi superflui presenti nei nostri primi lavori, che debbono essere rigettati in un processo creativo naturale e spontaneo.

Nella creazione del mio primo film sono stato guidato da un intento semplicissimo: verificare se ero capace o no di occuparmi di regia cinematografica. Allo scopo di giungere a una conclusione definitiva mi sono, per così dire, lasciato andare le briglie. "Se il film riesce," pensavo, "avrò conquistato il diritto di lavorare nel cinema". Proprio per questo il film *L'infanzia di Ivàn* ha avuto per me un significato particolare: è

stato il mio esame per ottenere il diritto alla creazione.

Naturalmente il lavoro sul film non ha preso la forma di un'azione anarcoide. Semplicemente ho cercato di non trattenermi. Ho dovuto far



Il Capitano Cholin (Valentin Zuhkòv) e Masa (Valja Maljàvina), nel bosco di betulle.

affidamento sul mio gusto e sulla validità delle mie scelte estetiche. Sulla base dei risultati dovevo chiarire su che cosa avrei potuto contare nel mio lavoro futuro e che cosa invece non avrebbe superato la prova.

Naturalmente adesso le mie opinioni su molte questioni sono diverse. Solo poco di quanto scopri in quel momento, in seguito si dimostrò vitale, né ora condivido affatto tutte le mie conclusioni di allora.

Per i membri del gruppo che condusse le riprese risultò particolarmente istruttiva l'elaborazione stilistica del luogo dell'azione, del paesaggio, ossia la trasformazione delle parti non dialogiche della sceneggiatura nell'ambientazione concreta delle scene e degli episodi. Bogomòlov nel racconto aveva descritto i luoghi dell'azione con l'invidiabile precisione di dettagli di chi ha preso parte agli avvenimenti che stavano alla sua origine. L'unico principio a cui l'autore si era attenuto era

la riproduzione con precisione documentaristica dei luoghi, come se questi fossero stati da lui visti con i propri occhi.

A mio parere l'ambientazione del racconto era inespressiva e frammentaria: le macchie di arbusti sulla riva occupata dal nemico; lo scuro strato di tronchi nel bunker di Gal'cev e, assolutamente identica a questo, l'infermeria del battaglione; la lugubre prima linea che corre lungo la riva del fiume; le trincee. Tutti questi luoghi erano descritti con grande precisione, ma non avevano suscitato in me alcuna emozione estetica. Al contrario, per qualche motivo mi riuscivano sgradevoli. Nella mia immaginazione questa ambientazione non si collegava con alcunché in grado di suscitare sentimenti che si addicessero alle circostanze della vicenda di Ivàn. Avevo continuamente l'impressione che, affinché il film riuscisse, l'elaborazione prescelta dei luoghi dell'azione e il paesaggio dovessero suscitare *in me* precisi ricordi e associazioni poetiche. Ora, dopo che sono trascorsi più di vent'anni, sono fermamente convinto della seguente circostanza che sfugge ad ogni analisi: se l'ambientazione prescelta commuove gli autori stessi risvegliando in essi dei ricordi e suscitando delle associazioni, sia pure le più soggettive, una certa speciale emozione viene trasmessa anche allo spettatore. In una serie di episodi, permeati precisamente da tale stato d'animo degli autori, si vedono "il bosco di betulle", il bunker dell'infermeria costruito con tronchi di betulle, lo sfondo paesaggistico dell' "ultimo sogno", il bosco morto, allagato.

Tutti i sogni (sono quattro) sono analogamente fondati su associazioni abbastanza concrete. Il primo sogno, ad esempio, e interamente, dal principio alla fine, compresa la battuta: "Mamma, c'è un cuculo!", un ricordo della mia infanzia risalente all'epoca in cui facevo la mia prima conoscenza col mondo. Allora avevo quattro anni.

Di solito i ricordi sono cari all'uomo. Non è perciò casuale il fatto che essi abbiano sempre una coloritura poetica. I ricordi più belli sono quelli dell'infanzia. A dire il vero, la memoria richiede una certa rielaborazione prima di poter diventare la base di una ricostruzione artistica del passato. Qui è importante non perdere quella particolare atmosfera sensuale senza la quale il ricordo, benché ricostruito in tutti i suoi dettagli naturalistici, susciterà in noi soltanto un amaro senso

di delusione. È infatti enorme la differenza che intercorre tra il modo in cui noi ci raffiguriamo la casa dove siamo nati e che non abbiamo più visto da molti anni, e l'immediata osservazione di quella casa dopo un enorme intervallo di tempo. Di solito la poeticità dei ricordi va in pezzi scontrandosi con la fonte concreta di essi. Sono persuaso che partendo da tali caratteristiche della memoria si possa elaborare un principio estremamente originale che potrebbe servire da base per la creazione di un film altamente interessante. La logica degli atti, degli avvenimenti e del comportamento del protagonista in esso sarà esteriormente violata. Si tratterà del racconto dei suoi ricordi, dei suoi sogni. E allora, anche senza mostrare se stesso, o meglio, senza mostrarlo com'è consuetudine farlo nei film costruiti secondo una drammaturgia tradizionale, è possibile ottenere l'espressione di un enorme significato, la raffigurazione di un carattere originale e il disvelamento del mondo interiore del personaggio. Questo procedimento richiama in qualche cosa l'incarnazione dell'immagine dell'eroe lirico nella letteratura e anche nella poesia: egli è assente, ma il modo in cui pensa e quello che pensa creano una rappresentazione di esso vivida e definita. E in questo modo che, in seguito, è stato costruito *Lo specchio*.

Tuttavia il perseguimento di una logica poetica di questo genere si scontra con un'enorme quantità di ostacoli. Su tale strada ad ogni passo ci attendono dei nemici, nonostante che il principio della logica poetica sia altrettanto legittimo della logica letteraria e teatrale, semplicemente il principio su cui si basa l'impostazione si sposta da una componente all'altra.



Memorie del tempo di pace: "Ricordati di aver visto sia l'erba bagnata, che il camion carico di mele, che i cavalli bagnati, fumanti al sole".

Vengono in mente a questo proposito le tristi parole di Hermann Hesse: "Il poeta è qualcosa che è consentito essere, ma non diventare".

Nel corso del lavoro su *L'infanzia di Ivàn* ci scontravamo invariabilmente con le proteste della dirigenza cinematografica ogni volta che ci sforzavamo di sostituire i collegamenti narrativi con collegamenti poetici. Eppure ricorrevamo a tale metodo in maniera ancora abbastanza timida, limitandoci soltanto a tastare il terreno. Io ero ancora assai lontano da un coerente rinnovamento dei principi fondamentali della regia cinematografica. Ma ogni volta che si manifestava qualche granello di novità nella struttura drammaturgica, un più libero rapportarsi alla logica della vita quotidiana, infallibilmente sorgevano perplessità e proteste. Il più sovente facendo riferimento allo spettatore, il quale, a dire di costoro, avrebbe assolutamente bisogno di uno sviluppo della vicenda senza interruzioni e non sarebbe in grado di guardare lo schermo se il film è debole dal punto di vista del soggetto. Tutti i bruschi passaggi del nostro film dai sogni alla realtà e viceversa, dall'ultima scena nella cripta della chiesa al giorno della vittoria a Berlino, a molti apparivano scorretti. Ma, con mia

grande gioia, mi sono convinto che non è così che la pensano gli spettatori.

Esistono infatti degli aspetti della vita umana che possono essere rappresentati in maniera veritiera soltanto con i procedimenti della poesia. Ma è proprio in questo caso che sovente il regista tende a sostituire la logica poetica con la rozza convenzionalità dei procedimenti tecnici. Alludo a ciò che è collegato a un senso di illusorietà e di fantasmaticità, si tratti di un sogno, o di un ricordo, o di un desiderio. I sogni nel cinema sovente si tramutano da concreto fenomeno della vita in una collezione di . antiquati procedimenti cinematografici.

Nel nostro film, messi di fronte alla necessità di riprendere dei sogni dovemmo risolvere il seguente problema: come avvicinarsi alla concretezza poetica, come esprimerla, con quali mezzi? La soluzione non poteva essere di carattere speculativo. Mentre eravamo alla ricerca di una via d'uscita facemmo alcuni tentativi pratici, basandoci su associazioni di idee e su confuse intuizioni. Così inaspettatamente ci venne in mente l'idea della rappresentazione in negativo sul terzo sogno. Nella nostra immaginazione balenarono le immagini di un sole nero (ricordate in Victor Hugo?) che brilla attraverso gli alberi coperti di neve e vedemmo lo scintillio della pioggia. Pensammo all'improvviso accendersi dei lampi come possibilità tecnica per risolvere in sede di montaggio il passaggio dal positivo al negativo. Ma tutto ciò serviva soltanto a creare un'atmosfera di irrealtà. Ma il contenuto? La logica del sogno? Per questo facemmo ricorso ai ricordi. Ricordai di aver visto sia l'erba bagnata, che il camion carico di mele; che i cavalli bagnati, fumanti al sole. E ciò entrò nell'inquadratura direttamente dalla vita e non come materiale passato attraverso la mediazione delle arti figurative contigue. Come risultato delle nostre ricerche di soluzioni semplici, per rendere il senso di irrealtà del sogno venne fuori la panoramica sugli alberi in corsa ripresi in negativo e, sullo sfondo di essi, il volto della bambina che passa tre volte davanti alla macchina da presa, ogni volta con un'espressione diversa. In questa inquadratura volevamo incarnare il presentimento dell'ineluttabile tragedia. L'ultima inquadratura di questo sogno fu ripresa di proposito vicino all'acqua, sulla spiaggia, allo scopo di collegarlo all'ultimo sogno di Ivàn.

Ritornando al problema della scelta dei luoghi per le riprese esterne non si può fare a meno di osservare che, quando le associazioni di idee evocate dalle vive sensazioni suscitate in noi dai luoghi concreti venivano rimosse a favore di una concezione astratta oppure della pedissequa fedeltà alla sceneggiatura, proprio nei corrispondenti brani del film andavamo incontro a un insuccesso. E' ciò che accadde nella scena del vecchio folle in mezzo ai resti dell'incendio. Non parlo del contenuto della scena, bensì dell'insuccesso della sua espressione plastica. Inizialmente la scena era stata concepita diversamente.

Ci eravamo immaginati una campagna incolta, rigonfia di pioggia, attraversata da una strada fangosa, piena di pozzanghere e, lungo la strada, alberi autunnali dai rami mozzi.

Non c'erano affatto i resti dell'incendio.

Solo lontano, vicino alla linea dell'orizzonte spuntava un camino solitario.

La sensazione della solitudine doveva dominare su ogni cosa. Al carro sul quale viaggiavano il vecchio folle e Ivàn era aggioata una vacca macilenta (questa vacca proveniva dalle memorie del fronte di E. Ka-pìev)¹. Sul fondo del carro c'era un gallo e giaceva qualcosa di ingombrante avvolto in una sudicia stuoia. Quando appariva la macchina del colonnello, Ivàn fuggiva lontano verso il limite dell'orizzonte e Cholin doveva inseguirlo a lungo estraendo a fatica i pesanti stivali dal fango vischioso. Poi la Dodge si allontanava e il vecchio rimaneva solo. Il vento sollevava leggermente la stuoia scoprendo un aratro arrugginito.

La scena avrebbe dovuto essere ripresa in piani lunghi e lenti e, di conseguenza, avrebbe dovuto avere tutt'altro ritmo.

Non si deve pensare che io abbia finito con lo scegliere l'altra variante per ragioni produttive. Semplicemente esistevano due varianti di questa scena ed io non mi sono subito reso conto che quella che avevo scelto era peggiore.

Nel film vi sono altri insuccessi di questo genere che, di regola, sono originati dall'assenza per gli attori e, di conseguenza, per gli spettatori del momento del riconoscimento, di cui ho già avuto occasione di parlare in precedenza trattando della poetica del ricordo. E'

l'inquadratura del passaggio di Ivàn attraverso la colonna di truppe e di camion militari quando egli fugge per unirsi ai partigiani. Questa inquadratura non suscita alcuna sensazione né in me, né, di riflesso, nello spettatore.

In questo senso può considerarsi in parte non riuscita la scena del colloquio al comando degli esploratori tra Ivàn e il colonnello Grjaznòv. L'interno è indifferente e neutro, nonostante il dinamismo esteriore dell'agitazione del ragazzino in questa scena. Soltanto il secondo piano — il lavoro dei soldati fuori della finestra — introduce un qualche elemento di vita e diventa materiale di ulteriore riflessione e di associazioni di idee.

Tali scene, prive di un significato interiore e di una particolare illuminazione da parte dell'autore, vengono subito percepite come qualcosa di eterogeneo e di estraneo alla soluzione plastica generale del film.

Tutto ciò dimostra una volta di più che il cinema è un'arte d'autore, come ogni altra arte. I compagni di lavoro possono dare al regista un apporto straordinario, e tuttavia è soltanto il suo pensiero che può dare al film la sua unità finale. Solo ciò che è passato rifrangendosi attraverso la sua visione personale diventa materiale artistico e va a formare quel mondo complesso e singolare che costituisce un rispecchiamento della oggettiva immagine del reale. Naturalmente il fatto che sia una sola mano a reggere tutti i fili non sminuisce l'enorme importanza dell'apporto creativo dato al film da tutti coloro che prendono parte alla sua creazione. Ma anche in questo caso sussiste un rapporto di dipendenza: si ha un effettivo arricchimento soltanto nel caso in cui le proposte dei compartecipi siano state efficacemente vagliate dal regista. In caso contrario l'unità dell'opera viene infranta.

Una parte enorme del merito della riuscita del film va attribuita di diritto agli attori, in particolare a Kolja Burljàev, a Valja Maljàvina, a Zenja Zàrikov e a Valentin Zubkòv. Parecchi fra loro recitavano per la prima volta in un film, ma l'hanno fatto con serietà.

Il futuro interprete del personaggio di Ivàn — Kolja Burljàev — l'avevo notato quando studiavo ancora al VGIK⁴. Senza esagerazione posso dire che è stata la mia conoscenza con lui a determinare il mio atteggiamento nei confronti della

regia de *L'infanzia di Ivàn* (i termini di consegna troppo rigidi non avrebbero consentito di effettuare serie ricerche per individuare l'interprete del ruolo di Ivàn e inoltre il budget era troppo risicato, in seguito al fatto che prima di noi un altro collettivo creativo aveva iniziato senza successo a lavorare a questo film). Mi fu possibile accettarla grazie alla presenza di garanzie d'altro genere. Tali garanzie erano costituite da Kolja Burljàev, dall'operatore Vadim Jusov, dal compositore Vjaceslavl' Ovcinnikov, dallo scenografo Evgénij Cernjàev.

Tutto l'aspetto esteriore dell'attrice Valja Maljàvina era in contrasto con la figura di infermiera immaginata da Bogomòlov. Quella descritta nel racconto è una ragazza bionda, tarchiata, con un seno sodo e gli occhi azzurri. Valja, al contrario, era una sorta di negativo dell'infermiera di Bogomòlov: una brunetta dagli occhi castani e con un torso da ragazzo.

Ma, nonostante tutto questo, ella possedeva quel qualcosa di speciale, di originale e inatteso che nel racconto non c'era. E questo era assai più importante é complesso, spiegava molte cose nella figura di Masa e prometteva molto. Ciò mi fornì un'altra garanzia morale.

Il nocciolo interiore della Maljàvina attrice è la sua vulnerabilità. Ella appariva così ingenua, pulita, fiduciosa che subito risultava chiaro che la Masa impersonata dalla Maljàvina era un essere totalmente indifeso di fronte alla guerra, che non aveva nulla in comune con essa. La vulnerabilità costituisce il pathos della sua natura e della sua età. In lei l'elemento attivo, ciò che deve determinare il suo atteggiamento nei confronti della vita, si trovava a uno stadio embrionale. Ciò dava la possibilità di materializzare in maniera veridica il suo rapporto col capitano Cholin, disarmato proprio dalla vulnerabilità di lei. In tal modo l'interprete del ruolo di Cholin, Zubkòv, cadde in un rapporto di totale dipendenza dalla sua partner e trovò la verità del proprio comportamento laddove con un'altra attrice, esso sarebbe apparso falso ed edificante.

Tutte queste considerazioni non vanno prese come la piattaforma sulla base della quale è stato creato il film *L'infanzia di Ivàn*. Si tratta soltanto di uno sforzo di spiegare a me stesso quali riflessioni sono sorte in me nel processo del

lavoro e in quale sistema di vedute esse sono andate componendosi.

L'esperienza del lavoro a questo film ha contribuito alla formazione delle mie convinzioni che si sono poi rafforzate nel corso della stesura della sceneggiatura *La passione secondo Sant'Andréj* e della direzione del film *Andréj Rublèv*, che portai a termine nel 1966. Dopo aver scritto la sceneggiatura dubitavo fortemente della possibilità di realizzare il mio progetto. Tuttavia pensavo che, se ciò sarebbe risultato possibile, il taglio del futuro film non sarebbe stato in nessun caso quello del genere storico o biografico. Era altro quello che mi interessava: l'analisi del ca-



In alto, Ivàn fotografato dalla, Gestapo prima dell'esecuzione.

In basso, Albrecht, Durer, L'Apocalisse.

rattere del dono poetico del grande pittore russo. Partendo dal concreto esempio di Rublév intendevo indagare il problema della psicologia della creazione artistica e approfondire la condizione spirituale e i sentimenti civili dell'artista che crea valori spirituali di importanza imperitura.

Questo film avrebbe dovuto raccontare come la nostalgia

popolare di fratellanza in un'epoca di feroci lotte intestine e di schiavitù, tartara creò la gemale *Trinità*, ossia un'immagine ideale di fratellanza, d'amore e di quieta santità. Ciò costituiva l'elemento fondamentale della concezione ideologico-artistica della sceneggiatura.

Questa era costituita da una serie di episodi-novelle staccati, nei quali non sempre compare il personaggio di Rublëv. Anche in questi casi, tuttavia, si doveva avvertire la vita del suo spirito, il respiro dell'atmosfera che aveva improntato di sé il suo rapporto col mondo. Queste novelle non sono collegate dalla tradizionale linea cronologica, bensì dall'interiore logica poetica della necessità per Rublëv di dipingere la sua famosa *Trinità*. Tale logica conduce all'unità dei diversi episodi, ognuno dei quali ha un particolare soggetto e un proprio pensiero. Essi si sviluppano l'uno dall'altro, cozzando tra loro intimamente. Ma tali scontri, nella sequenzialità della sceneggiatura, avrebbero dovuto avvenire obbedendo a una logica poetica, come espressione figurativa delle contraddizioni e della complessità della vita e della creazione artistica...

Sotto il profilo storico era nostra intenzione fare il film come se avessimo narrato la storia di un nostro contemporaneo. E a questo scopo era necessario vedere nei fatti storici, nei personaggi, nei resti della cultura materiale, non futuri monumenti, bensì qualcosa di vivente, di respirante, di banale persino.

Per quel che riguarda i dettagli, i costumi, gli oggetti di scena eravamo decisi a guardare tutte queste cose non con gli occhi degli storici, degli archeologi, degli etnografi, di coloro che raccolgono oggetti da museo. Una sedia doveva essere vista come un oggetto sul quale ci si siede, e non come una rarità da museo.

Gli attori avrebbero dovuto raffigurare degli uomini a loro comprensibili, soggetti agli stessi sentimenti che prova l'uomo contemporaneo. Occorreva respingere con decisione la tradizione dei coturni sui quali solitamente sale l'interprete dei film storici e che inavvertitamente, mano a mano che ci si avvicina al termine delle riprese, si trasformano in cliché. Se fossi riuscito a fare tutto questo, pensavo, si poteva sperare in un risultato più o meno ottimale. Speravo fermamente che questo film avrebbe potuto essere realizzato con le forze dello

stesso concorde collettivo che aveva già dimostrato le proprie possibilità, di cui facevano parte l'operatore Jusov, lo scenografo Cernjàev e il compositore Ovcinnikov.

Finalmente rivelerò l'intento nascosto del presente libro: desidererei molto che i lettori di esso, da me convinti, sia pure parzialmente, divenissero miei seguaci, se non altro in segno di riconoscenza per il fatto che per loro non ho avuto segreti.

Note

1 Vsesojùznyj Gosudàrstvennyj Institut Kinematogràfii (Istituto Statale di Cinematografia dell'Urss), la prestigiosa scuola di cinema moscovita dove Tarkovskij frequentò il corso di Michail Romm.

2 *Kulàk i scripka (La schiacciasassi e il violino)*, 1961.

3 Effendi Mansùrovic Kaplev (1909-1944), scrittore dagestano autore, fra l'altro, di *Bozzetti del fronte* (1944) e di un *Diario del fronte* (1941-44)

L'arte come aspirazione all'ideale

Prima di affrontare i problemi di carattere particolare, collegati alla specificità dell'arte cinematografica, mi sembra importante definire il mio modo di intendere il concetto più generale dell'arte come tale. Perché esiste l'arte? A chi è necessaria? Ed è poi necessaria a qualcuno? Tutti questi interrogativi se li pone non soltanto il poeta, ma anche colui che l'arte la percepisce o, come si dice adesso — mettendo a nudo l'essenza intima dei rapporti che, disgraziatamente, si sono instaurati tra l'arte e il suo pubblico nel XX secolo — 'il consumatore...'.

Molti si pongono questo problema e ogni persona partecipe dell'arte vi risponde a modo suo. Come ha detto Blok "Il poeta dal caos crea l'armonia...". Puskin attribuiva al poeta il dono della profezia. Ogni artista si attiene alle sue proprie leggi, che non sono assolutamente vincolanti per nessun altro.

In ogni caso, è perfettamente chiaro che lo scopo di ogni arte, se essa non è destinata al 'consumo', come una merce è destinata alla vendita, è quello di spiegare a se stessi e a chi ci sta intorno perché vive l'uomo, qual è il significato della sua esistenza, di spiegare agli uomini qual è la ragione della loro apparizione su questo pianeta. O, se non di spiegarlo, di porre loro questo problema.

Cominciando dalle considerazioni più generali, ha un senso affermare che l'indubbia funzione dell'arte consiste nell'idea della *conoscenza*, dove la percezione si esprime nella forma dello sconvolgimento, della catarsi..

Dal momento stesso in cui Eva mangiò il pomo dell'albero della conoscenza, l'umanità fu condannata a una ricerca senza fine della verità.

Prima di tutto, come è noto, Adamo ed Eva si accorsero che erano nudi e ne provarono vergogna. Ne provarono vergogna perché *compresero* e cominciarono il proprio cammino dalla

gioia di *conoscersi* l'un l'altro. Ciò fu l'inizio di ciò che non ha fine. Si può comprendere il dramma dell'anima appena uscita da uno stato di beata ignoranza e gettata negli spazi terrestri, ostili e *incomprensibili*.

“Ti guadagnerai il pane col sudore della fronte...”.

Accadde così che l'uomo, questo “coronamento della natura” comparve sulla Terra allo scopo di *conoscere* perché propriamente egli vi comparisse o vi fosse inviato. E per mezzo dell'uomo il Creatore co-

nosce se stesso. Questo cammino viene chiamato usualmente *evoluzione*; un cammino che viene accompagnato dal tormentoso processo di *autoconoscenza*.

In un determinato senso l'individuo ogni volta prende coscienza di nuovo della vita nella propria vera sostanza, di se stesso e dei propri scopi. Naturalmente l'uomo si avvale di tutto il patrimonio di conoscenze accumulato dall'umanità, ma tuttavia l'esperienza di *autoconoscenza* morale, etica, costituisce l'unico scopo della vita di ciascuno e *soggettivamente* viene vissuta ogni volta come un'esperienza totalmente nuova. L'uomo, ogni volta di nuovo, stabilisce la correlazione tra sé e il mondo, tormentato dalla sete di attingere e fondersi cori un ideale posto fuori di lui che egli percepisce come una sorta di principio avvertito intuitivamente. Nella inattingibilità di tale fusione, nell'insufficienza del proprio "Io", è racchiusa la perpetua fonte dell'insoddisfazione umana.

Così l'arte, al pari della scienza, costituisce un mezzo per appropriarsi del mondo, uno strumento per conoscerlo, sul cammino del movimento dell'uomo verso la cosiddetta “verità assoluta”.

Qui tuttavia ha termine la somiglianza tra queste due forme di incarnazione dello spirito creativo dell'uomo, nel punto, oserei dire, in cui l'arte non è scoperta, ma creazione.

Ora per noi è assai più importante individuare l'ulteriore distinzione, la differenza di principio tra queste due forme di conoscenza: quella scientifica e quella estetica.

Per mezzo dell'arte l'uomo si appropria della realtà attraverso un'esperienza soggettiva. Nella scienza la conoscenza umana del mondo procede lungo i gradini di una scala senza fine, venendo successivamente rimpiazzata da sempre nuove conoscenze su di esso che sovente si confutano a

vicenda, in nome di verità oggettive particolari. La scoperta artistica, invece, nasce ogni volta come un'immagine nuova e irripetibile del mondo, come un geroglifico della verità assoluta. Essa si presenta come una rivelazione, come un desiderio appassionato e improvviso di afferrare intuitivamente tutte in una volta le leggi del mondo — la sua bellezza e il suo orrore, la sua umanità e la sua ferocia, la sua infinità e la sua limitatezza. L'artista le esprime creando l'immagine artistica che è uno strumento *sui generis* per cogliere l'assoluto. Per mezzo dell'immagine si mantiene la percezione dell'infinito dove esso viene espresso attraverso le limitazioni: lo spirituale attraverso il materiale, lo sconfinato grazie ai confini.

Si può dire che l'arte è, in generale, un simbolo universale essendo collegata con quella verità spirituale assoluta che nell'attività positivistica, pragmatica, rimane a noi celata.

Se, per penetrare in questo o in quel sistema scientifico, l'uomo deve fare appello al pensiero logico, deve realizzare il processo della *comprensione* e deve possedere a questo scopo una determinata preparazione come base di tale processo, l'arte invece si rivolge a tutti nella speranza di produrre un'impressione, di essere, prima di tutto, *sentita*, di suscitare uno sconvolgimento emotivo e di essere accettata, di soggiogare l'uomo non con qualche inconfutabile argomento razionale, bensì con quell'energia spirituale che l'artista ripone in essa. E, al posto di una base di preparazione intesa nel senso positivistico sopra accennato, richiede un determinato *livello spirituale*.

L'arte esiste e si afferma là dove esiste quell'eterna e insaziabile nostalgia della spiritualità, dell'ideale, che raccoglie gli uomini attorno all'arte. È erronea la via per la quale si è avviata l'arte contemporanea, rinunciando alla ricerca del significato della vita in nome dell'affermazione del valore autonomo della persona. La cosiddetta creazione comincia ad apparire una sorta di eccentrica occupazione a cui attendono personalità sospette che affermano il valore intrinseco di qualsiasi atto personalizzato. Ma nella creazione la personalità non si afferma, bensì è al servizio di un'altra idea generale e di ordine superiore. L'artista è sempre un servitore che si sforza per così dire di sdebitarsi per il dono che gli è stato concesso

come ima grazia. Tuttavia l'uomo moderno non è disposto ad alcun sacrificio, benché soltanto il sacrificio costituisca una autentica affermazione. Ma noi gradualmente ci scordiamo di questo e così inevitabilmente perdiamo la percezione della vocazione dell'uomo...

Quando parlo dell'aspirazione al bello e affermo che l'ideale è lo scopo dell'arte e che è dalla nostalgia dell'ideale che essa nasce, non intendo assolutamente sostenere che essa debba rifuggire dal 'fango'. Al contrario! L'immagine artistica è sempre un'allegoria, ossia la sostituzione di una cosa con un'altra. Del più grande col più piccolo. Narrando di ciò che è vivo l'artista opera con ciò che è morto; parlando dell'infinito, propone il finito. Si tratta di una sostituzione! Non si può materializzare l'infinito, si può soltanto creare l'illusione di esso, la sua *immagine*.

L'orribile è sempre racchiuso nello stupendo, così come lo stupendo è racchiuso nell'orribile. La vita è compenetrata dal lievito di questa contraddizione grandiosa fino all'assurdo, che nell'arte si presenta in una unità contemporaneamente armonica e drammatica. L'immagine rende palpabile questa unità dove tutto è contiguo e ogni cosa trapassa nell'altra. Si può parlare dell'idea contenuta nell'immagine, descrivere la sua sostanza a parole, ma tale descrizione non sarà mai equivalente ad essa. L'immagine può essere creata e percepita, accettata: oppure respinta, ma non compresa nel significato cerebrale della parola. E' impossibile esprimere a parole e neppure descrivere l'idea di infinito: più in là del concetto di infinito non andremo. L'arte, invece, ci dà questa possibilità, essa rende l'infinito avvertibile. Si può attingere l'assoluto soltanto per mezzo della Fede e della Creazione. L'unica condizione da rispettare nella lotta per il proprio diritto a creare è la fede nella propria vocazione, la prontezza a servire e il rifiuto di ogni compromesso. La creazione esige veramente dall'artista che egli "perisca sul serio" (Boris Pasternàk), nel senso più tragico della parola. E quindi, se l'arte opera con i geroglifici della verità assoluta, ognuno di essi è un'immagine del mondo che ha fatto la sua apparizione all'interno dell'opera una volta e per sempre. E se la conoscenza fredda, positivista e scientifica della realtà rappresenta una sorta di ascensione per infiniti gradini, la conoscenza artistica fa pensare a un

sistema infinito di sfere chiuse e internamente compiute. Esse possono completarsi reciprocamente, oppure contraddirsi, ma in nessun caso esse si sostituiscono l'una all'altra, al contrario esse si arricchiscono vicendevolmente e, accumulandosi, formano una speciale sfera generalissima che si dilata fino a confondersi con l'infinito. Queste scoperte poetiche, che *hanno un valore in sé* e sono eterne, sono una testimonianza del fatto che l'uomo è in grado di concepire ed esprimere la propria comprensione di Colui di cui egli "è fatti? ad immagine e somiglianza".

Con tutto ciò l'arte ha anche indubbiamente un funzione prettamente comunicativa, dato che la reciproca comprensione fra gli uomini, la loro unificazione e, in ultima analisi, la loro spiritualità, costituiscono uno degli aspetti fondamentali dello scopo ultimo della creazione.

Le opere d'arte, a differenza dalle speculazioni scientifiche, non perseguono alcuna finalità pratica quanto al loro significato materiale. L'arte è un metalinguaggio per mezzo del quale gli uomini tentano di entrare in contatto l'uno con l'altro: di comunicare informazioni su se stessi e di far propria l'esperienza altrui. Ma, di nuovo, non in vista di un vantaggio pratico, ma in nome della realizzazione dell'idea di amore, e il significato dell'amore è racchiuso nel sacrificio che contraddice il pragmatismo. Io non riesco assolutamente a credere che l'artista sia capace di creare mosso soltanto dal desiderio di autoespressione. L'autoespressione senza la comprensione reciproca non ha senso. L'autoespressione in nome della realizzazione del collegamento spirituale con gli altri è tormentosa, svantaggiosa e, in ultima analisi, conduce al sacrificio di se stessi. Vale forse la pena di affaticarsi per udire la propria eco? Tuttavia, forse, la presenza dell'intuizione tanto nella creazione artistica che nella ricerca scientifica ravvicina questi due metodi di assimilazione della realtà che, a prima vista, appaiono in contrasto fra loro.

Naturalmente l'intuizione gioca nell'uno e nell'altro caso un ruolo enorme, ma l'intuizione che opera nella creazione artistica non è la stessa che opera nella ricerca scientifica.

Così, analogamente, il termine *incomprensione* non ha assolutamente lo stesso valore in queste due sfere.

La comprensione in senso scientifico è un accordo sul piano

mentale, logico, è un atto intellettuale affine al procedimento di dimostrazione di un teorema.

La comprensione dell'immagine artistica è l'accettazione del bello in senso estetico sul piano sensibile e, talvolta, sovrasensibile.

L'intuizione dello scienziato, anche se essa è affine all'illuminazione, all'ispirazione, è sempre un'indicazione allusiva di un percorso logico, nel senso che le varianti logiche sulla base delle informazioni disponibili non vengono calcolate dal principio alla fine, ma vengono sottintese, sono presenti nella memoria, non entrano nel conto come uno stadio superato. Si tratta, cioè, di un salto nel ragionamento logico sulla base della conoscenza delle leggi di questo o quel ramo della scienza.

E per quanto possa sembrare che una scoperta scientifica sia avvenuta



Andrej Rublèv: il monaco-pittore Andrej Rublevammira una delle più famose icone russe, Il miracolo del trionfante San Giorgio.

per ispirazione, l'ispirazione dello scienziato non ha nulla in comune con quella del poeta.

È infatti impossibile spiegare attraverso il processo di conoscenza basata sull'intelletto la nascita dell'immagine artistica, unica, indivisibile, che è stata creata ed esiste su un piano diverso da quello intellettuale. Bisogna semplicemente mettersi d'accordo sui termini.

Nella scienza l'intuizione sostituisce la logica. Nell'arte, invece, come nella religione, l'intuizione è equivalente alla convinzione, alla fede. È una condizione dell'anima e non un metodo di pensiero. La scienza è empirica, mentre il pensiero per immagini è mosso dall'energia della rivelazione. Si tratta di una specie di illuminazione improvvisa, come se un velo cadesse dagli occhi! Ma non riguardo ai particolari, bensì all'insieme, all'infinito, a ciò che la coscienza non può afferrare.

L'arte non pensa in maniera logica, né formula una logica del comportamento, essa esprime un certo suo proprio postulato di fede. Ed è per questo che l'immagine artistica può essere accettata soltanto per fede. Se nella scienza è possibile fondare e dimostrare logicamente di fronte ai nostri contraddittori la propria verità e la propria ragione, nell'arte non si può convincere nessuno delle nostre ragioni, se le immagini da noi create hanno lasciato indifferente colui che le percepisce,



La giovane strega durante la notte di San Giovanni,

non l'hanno soggiogato come la rivelazione della verità sul mondo e sull'uomo, se lo spettatore, finalmente, a tu per tu con l'arte si è semplicemente annoiato.

Se prendiamo, per esempio, Lev Tolstoj, e in particolare le opere nelle quali insiste in special modo sull'espressione schematicamente esatta delle sue idee e della sua ispirazione morale, possiamo immancabilmente osservare come l'immagine artistica da lui creata sposta, per così dire, i confini ideologici tracciati dall'autore attorno ad essa, non rientra in essi e talvolta entra perfino in contraddizione, in senso poetico, col suo sistema di costruzioni logiche. E il capolavoro continua a vivere in base alle leggi sue proprie e produce su di noi un'enorme impressione emotiva e estetica anche quando noi non ci ritroviamo d'accordo con la concezione fondamentale posta dall'autore a base di esso. Assai sovente accade che una grande opera nasca dallo sforzo compiuto dall'autore di superare i propri punti deboli, un superamento che non significa eliminazione, bensì esistenza nonostante essi.

L'artista ci rivela un mondo costringendoci o a credere in esso, o a rifiutarlo come qualcosa per noi irrilevante e non convincente. Creando l'immagine artistica egli supera sempre il

proprio pensiero che risulta insignificante di fronte all'immagine percepita sensibilmente del mondo che gli è apparsa come una rivelazione. Il pensiero infatti è breve, laddove l'immagine è assoluta. Si può perciò affermare che l'impressione prodotta dall'opera d'arte sull'uomo spiritualmente preparato e l'impressione puramente religiosa sono affini. L'arte agisce innanzitutto sull'anima dell'uomo, improntando la sua struttura spirituale.

Il poeta è un uomo con l'immaginazione e la psicologia di un bambino e le sue percezioni del mondo rimangono immediate, per quanto profonda sia la sua concezione del mondo. Ossia egli non si serve di una 'descrizione' del mondo, egli lo scopre.

La disponibilità e la possibilità a confidare e a *credere* nell'artista costituiscono delle condizioni indispensabili per la percezione e l'accettazione dell'arte. Ma talvolta risulta difficile superare quella soglia di incomprensione che ci separa dall'immagine poetica sensibile! Come pure per l'autentica fede in Dio, o anche soltanto per l'esigenza di questa fede, occorre possedere un particolare tipo di anima, una specifica potenzialità puramente spirituale.

A questo proposito riaffiora nella memoria il colloquio tra Stavrogin e Satov nei *Demoni* di Dostoevskij:

“‘Io volevo sapere una cosa: credete voi in Dio o no?’ disse Nikolaj Vsévolodovic (Stavrogin) guardandolo (Satov) con durezza.

‘Io credo nella Russia, io credo nella sua ortodossia... Io credo nel corpo di Cristo... Io credo che la sua nuova venuta accadrà in Russia... Io credo...’ si mise a balbettare esaltato Satov.

‘E in Dio? in Dio?’. ‘Io... io crederò in Dio’”¹.

Cosa aggiungere a questo? Qui è genialmente colta quella condizione di sgomento spirituale, quella carenza e quella deficienza dell'anima che sta diventando il carattere più costante dell'uomo moderno, il quale può essere definito un impotente spirituale.

Il bello è celato agli occhi di coloro che non cercano la verità, o per i quali essa è controindicata. Questa profonda mancanza di spiritualità di colui che non percepisce, ma giudica l'arte, il suo rifiuto e la sua mancanza di disponibilità a

riflettere sul significato e sullo scopo della propria esistenza nel significato più alto del termine, assai sovente vengono mascherate con l'esclamazione primitiva fino alla volgarità: "Non mi piace!", "Non mi interessa!". Questo è un argomento a cui è impossibile controbattere, ma spesso assomiglia alla reazione di un cieco nato al quale si sforzano di descrivere un arcobaleno. Analogamente l'uomo contemporaneo, incapace di meditare sulla verità, rimane semplicemente sordo alla sofferenza attraverso la quale è passato l'artista per condividere con gli altri la verità da lui attinta.

Ma che cos'è la verità?

A mio avviso, una delle cose più tristi tra quelle che accadono nel nostro tempo è la definitiva distruzione nella coscienza dell'uomo di ciò che è collegato con una comprensione cosciente del bello. L'odierna cultura di massa, la civiltà delle protesi, calcolata per il consumatore, mutila le anime sbarrando all'uomo la strada che conduce ai problemi radicali della sua esistenza, alla presa di coscienza di se stesso come essere spirituale. E, cionondimeno, l'artista non può rimanere sordo al richiamo della verità, poiché è unicamente questa che determina la sua volontà creatrice, che la organizza. Solo in questo caso egli è in grado di trasmettere la sua fede all'altro. L'artista che non ha fede assomiglia a un pittore cieco dalla nascita.

È inesatto affermare che l'artista 'ricerca' il proprio tema. Il tema matura dentro di lui come un frutto e comincia a richiedere di essere espresso. È come un parto... Perciò non c'è di che inorgogliersi — egli non è padrone della situazione, egli è un servo. La creazione per lui è l'unica forma di esistenza possibile e ogni sua opera equivale a un gesto che egli non può fare a meno di compiere. La sensazione poi della legittimità della sequenza di atti coerenti, della loro necessità, sorge soltanto nel caso che vi sia la fede nell'ideale: è essa soltanto che dà coesione al sistema delle immagini (leggi: al sistema di vita).

Che cos'altro sono le illuminazioni, se non un'istantanea percezione della verità?

Il senso della verità religiosa è racchiuso *nella speranza*. La filosofia cerca la verità definendo il significato dell'attività umana, i confini della ragione dell'uomo, il significato

dell'esistenza. Anche quando il filosofo perviene all'idea dell'assurdità dell'esistenza e della vanità degli sforzi umani. La destinazione funzionale dell'arte non consiste affatto, come talvolta ritengono gli artisti stessi, nell'instillare pensieri, nel contagiare con delle idee, nel servire da esempio. Lo scopo dell'arte consiste nel preparare l'uomo alla morte, nell'arare e nel rendere soffice la sua anima in modo che sia atta a rivolgersi al bene.

Entrando in contatto con il capolavoro l'uomo comincia a sentire lo stesso richiamo che ha spinto l'artista a crearlo. Allora si realizza il collegamento tra l'opera e lo spettatore, e l'uomo sperimenta uno sconvolgimento spirituale elevato e purificatore. Nella sfera dello speciale campo biologico che unisce il capolavoro con colui che lo percepisce si manifestano i lati migliori della nostra anima e noi bramiamo la loro liberazione. In tali momenti noi scopriamo da soli noi stessi nella vastità sconfinata delle nostre possibilità, nella profondità dei nostri sentimenti.

Com'è difficile, a parte la più generica sensazione di armonia, parlare di una grande opera d'arte! Non esistono particolari e indiscutibili parametri per la sua definizione e per distinguerla nell'ambito dei fenomeni con essa confinanti. Inoltre il valore di questa o quell'opera d'arte è in notevole misura relativo in rapporto a colui che la percepisce.

Si è soliti pensare che l'importanza dell'opera d'arte si manifesta nel suo rapporto con gli uomini, nella realizzazione di un contatto con la società. In senso generale ciò è vero, ma il paradosso consiste nel fatto che in questo contesto l'opera d'arte si ritrova in una dipendenza totale da coloro che la percepiscono: che sono in grado, o non sono in grado, di stendere i fili che collegano quella data opera sia col mondo in generale,



I tartari saccheggiano Vladimir: la scena dello stupro.

che con quella data individualità umana, che a sua volta si trova in determinati, specifici, rapporti con la realtà. Goethe ha mille volte ragione quando dice che leggere un buon libro è altrettanto difficile che scriverlo. Non si può gabellare per obiettivo il proprio punto di vista, la propria valutazione. Una relativamente obiettiva specie di possibilità di valutazione emerge soltanto dalla varietà delle interpretazioni. E il valore gerarchico di questa o quella opera d'arte agli occhi delle masse, agli occhi della maggioranza, sovente viene determinato da circostanze abbastanza casuali, ad esempio, da quanto sia stata fortunata quella data opera d'arte nel trovare i propri esegeti. Oppure ancora: la cerchia delle predilezioni estetiche di questa o quella persona talora può caratterizzare per gli altri non tanto tali opere in sé, quanto l'individualità del soggetto che le percepisce.

Il critico, il più sovente, si rivolge a questo o a quell'esempio preso dal campo dell'arte, per illustrare la propria concezione e, purtroppo, assai più raramente parte dall'immediato e vivo contatto emozionale con l'opera stessa. Per una percezione pura dell'opera d'arte è necessaria una non dozzinale capacità di giudizio originale, indipendente e

‘innocente’. Solitamente, invece, l’uomo cerca una conferma della propria opinione in un contesto di fenomeni e di esempi a lui noti, e l’opera d’arte viene valutata in rapporto e per analogia con l’intento soggettivo o con le facoltà personali. A dire il vero, d’altro canto, l’opera d’arte acquista una propria labile e varia vita nella molteplicità dei giudizi che l’accompagnano, i quali, sovente, l’arricchiscono e danno una sorta di spessore alla sua esistenza.

“...Le opere dei grandi poeti non sono state ancora lette dall’umanità poiché le sanno leggere soltanto i grandi poeti, mentre le masse le leggono come leggono nelle stelle, ossia, nel caso migliore, come astrologhi, e non come astronomi. La maggior parte delle persone impara a leggere soltanto per comodità, come imparano a contare per poter tenere i conti delle spese e per evitare di essere imbrogliati. Della lettura, invece, intesa come nobile esercizio spirituale, essi non hanno pressoché idea, mentre, al contrario, solo quest’ultima è la vera lettura, nel senso più alto della parola, non quella che ci culla dolcemente addormentando i nostri sentimenti elevati, ma quella verso la quale bisogna protendersi in punta di piedi, alla, quale noi consacriamo le ore migliori della veglia”.

Così afferma Thoreau in una pagina del suo straordinario *Walden*.

Nel capolavoro è impossibile preferire una componente all’altra e, per così dire, ‘prendere nella sua stessa rete’ il suo creatore, racchiudendo in una formula le sue finalità e i suoi intenti ultimi. Ad esempio, Ovidio ha scritto che “l’arte consiste nel far sì che di essa non ci si accorga”, mentre Engels insisteva sul concetto che “quanto più nascoste sono le vedute dell’autore, tanto meglio è per l’opera d’arte”.

Analogamente a ogni altro organismo vivente, l’opera d’arte vive e si sviluppa attraverso la lotta di opposti principi. Gli opposti in essa trapassano l’uno nell’altro, come sviluppando il suo significato all’infinito. L’idea, la tendenza che la determina, si cela dietro l’equilibrio dei principi contraddittori che la compongono e, in tal caso, la ‘vittoria’ definitiva sull’opera d’arte (ossia il chiarimento univoco del suo significato e del suo intento) risulta impossibile. È per questo che Goethe osservò che “quanto più l’opera d’arte è inaccessibile all’intelletto, tanto più essa è grande”.

Il capolavoro è una sorta di spazio chiuso in se stesso, non eccessivamente raffreddato o riscaldato al proprio interno. Il bello consiste nell'equilibrio delle parti. E il paradosso è racchiuso nel fatto che, quanto più perfetta è la creazione artistica, tanto più definitivamente, in effetti, si avverte l'assenza di associazioni generate da essa. Il perfetto è qualcosa di unico. Ovvero esso è in grado di generare una quantità infinita di associazioni, il che, in ultima analisi, è lo stesso.

Sono straordinariamente esatte e significative le considerazioni formulate a questo proposito da Vjacesláv Ivànov². A proposito dell'interesse dell'immagine artistica (che egli chiama simbolo) egli afferma quanto segue: "Il simbolo è veramente tale soltanto quando esso è inesauribile e sconfinato nel suo significato, quando esso esprime nel proprio linguaggio arcano (ieratico e magico) dell'allusione e della suggestione qualcosa di inesprimibile, qualcosa rispetto a cui la parola esteriore è inadeguata. Esso possiede una molteplicità di volti e di pensieri ed è sempre oscuro nella sua remota profondità... Esso è una formazione organica, come un cristallo... Esso è persino una sorta di monade e in ciò differisce dalla struttura complessa e scomponibile dell'allegoria, della parabola o della similitudine... I simboli sono indicibili e inspiegabili, e noi siamo impotenti davanti al loro significato integrale e misterioso..."

Quanto v'è di casuale nella determinazione del valore o nelle preferenze da parte dei critici per l'una o l'altra opera d'arte! Senza naturalmente avanzare pretese di obiettività voglio ricorrere ad esempi presi dalla storia della pittura, in particolare del Rinascimento italiano. Quante valutazioni comunemente accettate vi sono in questo campo, tali, talvolta, da suscitare soltanto perplessità!

Chi non ha scritto su Raffaello e sulla sua *Madonna Sistina*? Si ritiene che l'idea dell'uomo che ha acquisito finalmente la sua personalità nella carne e nel sangue, l'idea dell'uomo che ha scoperto il mondo e Dio in sé e attorno a sé, dopo secoli di adorazione del Dio medievale, la cui contemplazione lo privava delle sue forze morali — che tutto ciò sia incarnato in maniera conseguente e definitiva come più non si può immaginare nella tela del genio di Urbino. Ammettiamo, da un canto, che le cose stiano così. Infatti, la Vergine Maria, nella

raffigurazione dell' artista, è una comune donna di città la cui condizione psicologica, rispecchiata sulla tela, si basa sulla verità della vita: ella è spaventata per la sorte del figlio offerto in sacrificio agli uomini. Sia pure per la loro salvezza egli viene sacrificato nella lotta contro la tentazione di difenderlo da essi.

Tutto ciò, effettivamente, è chiaramente 'scritto' nel quadro — dal mio punto di vista, troppo chiaramente, poiché il pensiero dell'artista si legge con non equivoca, purtroppo, precisione. Irrita la tendenziosità allegorica dell'autore che pesa su tutta la forma e a vantaggio della quale vengono sacrificate le qualità puramente pittoriche del quadro. L'artista concentra la sua volontà sulla manifestazione del pensiero, sulla concezione speculativa del suo lavoro, e il prezzo da lui pagato per questo è la flaccidità e l'anemicità della sua pittura.

Parlo della volontà, dell'energia e della legge dell'intensità in pittura, che a me sembra imprescindibile. E in effetti troviamo questa legge espressa nei lavori di un contemporaneo di Raffaello, il veneziano Carpaccio! Nelle sue opere anch'egli risolve i problemi morali posti davanti agli uomini del Rinascimento, accecati dalla realtà oggettiva, concreta e umana che li aveva inondati. Ma li risolve con mezzi autenticamente pittorici, e non letterari, a differenza della *Madonna Sistina* che emana odore di predica e di escogitazione. I nuovi rapporti della personalità con la realtà materiale in lui sono espressi virilmente e nobilmente, senza cadere in eccessi sentimentali', sapendo celare la propria passione e il trepido entusiasmo dinanzi al volto dell'emancipazione umana.

Gogol' scriveva a Zukòvskij nel gennaio del 1848: "...Non è affar mio ammaestrare con una predica. *Anche senza di ciò l'arte è già un ammaestramento.* Mio compito è parlare per mezzo di immagini viventi, e non per mezzo di ragionamenti. Io debbo mostrare la vita di faccia, e non trattare della vita".

Com'è vero! Altrimenti l'artista impone, per così dire, i propri pensieri allo spettatore. Ma chi ha detto che egli sia più saggio dello spettatore seduto in sala, del lettore col libro in mano, dell'amante del teatro in platea? Semplicemente il poeta pensa per immagini e, a differenza del pubblico, è capace di esprimere la propria visione del mondo per mezzo di tali immagini. E' evidente che l'arte non può insegnare nulla se in

quattromila anni l'umanità non ha imparato nulla. Saremmo diventati da un pezzo degli angeli se fossimo in grado di assimilare l'esperienza artistica e di trasformarci in rapporto agli ideali morali espressi nelle opere d'arte.

È assurdo supporre che sia possibile *insegnare* all'uomo ad essere buono. Così come è impossibile imparare ad essere una donna 'fedele' sull'esempio 'positivo' della Tat'jana Lärina di Puskin. L'arte può soltanto fornire nutrimento, una spinta, un pretesto per un'esperienza spirituale.

Ma torniamo ancora una volta alla Venezia del Rinascimento. *Le affollate composizioni* di Carpaccio ci colpiscono per la loro magica bellezza. 'Forse è persino il caso di arrischiarsi a dire che si tratta della Bellezza dell'idea. Mentre sei ritto davanti a loro avverti il trepido sentimento di una promessa di spiegazione dell'inesplicabile. In un primo momento è impossibile comprendere che cosa crea questo campo psicologico, entrati nella sfera del quale è impossibile sottrarsi al fascino di una bellezza che vi sconvolge a fondo, a volte fino al terrore.

Possono passare parecchie ore prima di cominciare ad avvertire il principio dell'armonia della pittura di Carpaccio. Ma una volta che sei arrivato finalmente a comprenderla, rimani per sempre soggiogato dal fascino della bellezza e della prima impressione che ti ha pervaso.

Eppure il principio di essa, in ultima analisi, è straordinariamente semplice ed esprime nel suo significato più alto l'essenza umanistica dell'arte del Rinascimento, a un grado, a mio avviso, molto più alto di Raffaello. Il fatto è che al centro delle affollate composizioni di Carpaccio c'è *ciascuno* dei suoi personaggi. Concentrando l'attenzione su una qualsiasi" delle figure si comincia a comprendere con incontrovertibile chiarezza che tutto il resto è soltanto l'ambiente, il contorno, elevato come un piedestallo per questo protagonista 'casuale'. Il cerchio si chiude, la volontà di Carpaccio che osserva scorre docilmente e abulicamente per l'alveo della logica del sentimento ideata dall'artista, errando dall'uno all'altro volto come sperduto tra la folla.

Sono ben lungi dal voler convincere il lettore della superiorità del mio modo di vedere su questi due grandi artisti, ispirandogli ammirazione per Carpaccio a scapito di Raffaello.

Voglio solamente dire che, nonostante che ogni arte sia in fin dei conti tendenziosa e che lo stile stesso non sia altro che tendenza, tuttavia una stessa tendenza può essere sommersa dalla sconfinata moltitudine di strati delle immagini che la esprimono, oppure può essere espressa con evidenza da manifesto, come ha fatto Raffaello nella *Madonna Sistina*. Perfino quel povero materialista



Andrej Rublev e la pazza.

di Marx sosteneva che nell'arte è indispensabile nascondere la tendenza in modo che essa non spunti fuori come una molla da un divano rotto.

Naturalmente qualsiasi tendenza autonomamente espressa costituisce il prezioso valore di uno dei tanti pezzetti del mosaico che, nel suo comporsi, forma l'arabesco del rapporto generale di colui che crea con la realtà. E tuttavia...

Se ora, per chiarire la mia posizione, prendiamo l'opera di uno dei cineasti a me più vicini, Luis Bunuel, scopriamo che i suoi film sono sempre pieni del pathos dell'anticonformismo. La sua protesta, accanita, inconciliabile e feroce, si esprime, prima di tutto, nella tessitura sensibile del film contagiandoci emotivamente. Tale protesta non è calcolata, non è intellettuale, non è formulata concettualmente. Bunuel possiede un fiuto artistico abbastanza raffinato da non cadere

nell'enfasi politica, che, a mio parere, quando è espressa direttamente, è sempre errata in un'opera d'arte. Ma in realtà la protesta sia sociale che politica espressa nei suoi film basterebbe per parecchi registi di rango un po' inferiore al suo.

Bunuel, che è prima di tutto portatore di una coscienza poetica, si rende perfettamente conto che la struttura estetica non ha bisogno di proclami, che l'arte è ricca di un'altra, sua propria forza di persuasione, cioè di quella vitalità irripetibile di cui parlava Gogol' nella lettera sopra citata.

Le radici dell'arte di Bunuel affondano in profondità nella cultura classica spagnola. È impossibile immaginarlo al di fuori del suo ispirato legame con Cervantes, Goya, El Greco, Lorca, Picasso, Salvador Dalí e Arribas. La loro arte piena di passione, di collera e di tenerezza, di tensione e di protesta, è stata generata, da un lato, da un profondissimo amore per la propria patria e, dall'altro, dall'odio che ribolliva in loro per gli schemi privi di vita, per l'arida e fredda spremitura dei cervelli. Tutto ciò che è privo del vivo sentimento umano, della scintilla della sofferenza Divina e quotidiana che per secoli ha imbevuto la pietrosa e ardente terra di Spagna, rimane fuori dal campo del loro sguardo accecato dal disprezzo. La fedeltà alla propria vocazione, equivalente al dono della profezia, ha reso grandi questi spagnoli. Non è un caso che il pathos teso e tumultuoso dei paesaggi di El Greco, il fervente eroismo dei suoi personaggi, il dinamismo delle sue proporzioni allungate e la selvaggia freddezza dei suoi colori, così poco caratteristici del suo tempo e vicini invece agli amanti della pittura moderna, abbiano persino fatto nascere la leggenda del presunto astigmatismo di cui avrebbe sofferto l'artista e col quale viene spiegata la sua tendenza a deformare le proporzioni e lo spazio. Ma io ritengo che questa sarebbe una spiegazione troppo semplice.

Il Don Chisciotte di Cervantes è diventato il simbolo della nobiltà, dello spirito di sacrificio, della bontà disinteressata e della fedeltà, mentre Sancio Panza è diventato il simbolo del buon senso e dell'assennatezza. Cervantes si dimostrò più fedele al suo eroe, che quest'ultimo alla sua Dulcinea. Mentre si trovava in prigione, pieno di rabbiosa gelosia, suscitata da un furfante che aveva illegalmente pubblicato la seconda parte delle avventure di Don Chisciotte offendendo così i puri e

sinceri sentimenti che legavano l'autore alla sua creatura, egli scrisse l'autentica seconda parte del romanzo, uccidendo il suo eroe cosicché nessuno potesse più attentare alla sacra memoria del Cavaliere dalla Triste Figura. Goya si contrappone da solo alla feroce debolezza del potere monarchico e in- \sorge contro l'inquisizione. I suoi sinistri *Caprichos* divengono una incarnazione di quelle forze tenebrose che lo costringono a dibattersi tra l'odio selvaggio e il terrore animalesco, tra il velenoso disprezzo e la lotta donchisciottesca contro la follia e l'oscurantismo.

È straordinario e ricco di insegnamenti il destino storico del genio. Questi martiri prescelti da Dio, condannati a distruggere in nome del movimento e della ricostruzione, si trovano in una contraddittoria situazione di equilibrio instabile tra l'aspirazione alla felicità e la convinzione che essa, come realtà o condizione concreta, non esiste. La felicità, infatti, è un concetto astratto, morale, e la felicità reale, la felicità felice, consiste, com'è noto, nell'*aspirazione* a quella felicità che per l'uomo non può essere che assoluta: quell'assoluto di cui siamo assetati. Immaginiamo, tuttavia, che gli uomini abbiano raggiunto la felicità, la felicità come manifestazione di una perfetta libertà della volontà nel senso più ampio della parola: in quel momento stesso la personalità va in frantumi. L'uomo diventa solo come Satana. Il collegamento tra gli uomini che vivono in società viene tagliato come il cordone ombelicale del neonato e, di conseguenza, la società viene distrutta. Gli oggetti, non più soggetti alla forza di gravità, volano per lo spazio. Naturalmente si troverà qualcuno che sosterrà che la società doveva essere distrutta per creare sulle sue rovi-



*In alto, Andrej Rublev assiste ai riti pagani.
In basso, la, strega fugge nel fiume, inseguita dagli uomini del
Granduca.*

ne qualcosa di completamente nuovo e di giusto!... Non lo so, io non sono un distruttore. Difficilmente si può chiamare felicità un ideale acquisito e messo in tasca. Come ha detto Puskin: “Nel mondo la felicità non esiste, ma esistono la serenità e la volontà!”. Basta, infatti, soffermarsi attentamente sui capolavori, compenetrarsi della loro corroborante e misteriosa forza, perché si manifesti chiaramente il loro

malizioso e, nello stesso tempo, sacro significato. Essi si ergono sul cammino dell'uomo come geroglifici di un catastrofico pericolo. Essi segnalano: "Pericolo! Vietato il passaggio!".

Essi sono rizzati nei luoghi dei possibili e *preordinati* cataclismi storici, come segnali di pericolo in prossimità dei dirupi o delle sabbie mobili. Essi definiscono, iperbolizzano e trasfigurano il nucleo dialettico del pericolo che minaccia la società e quasi immancabilmente divengono presagi dello scontro tra vecchio e nuovo. Nobile, ma tetro destino.

I poeti distinguono questa barriera che ci separa dal pericolo prima dei loro contemporanei, nel senso che essi stessi sono più prossimi alla genialità. Perciò, sovente, essi rimangono a lungo incompresi. Fino al momento in cui nel seno della storia non sia maturata l'antitesi hegeliana. Quando poi finalmente lo scontro avviene, i contemporanei turbati e commossi erigono un monumento a colui che ha espresso questa tendenza-giovane, piena di forze e di speranze solo quando essa simboleggia ormai con inequivocabile chiarezza il vittorioso movimento in avanti.

Allora l'artista e pensatore diventa l'ideologo, l'apologeta della contemporaneità, il catalizzatore del preordinato cambiamento. La grandezza e l'ambiguità dell'arte consistono nel fatto che essa non *dimostra*, non spiega e non risponde agli interrogativi, nemmeno quando sparge attorno a sé scritte di avvertimento come: "Attenzione! Pericolo di morte!". La sua azione è collegata a uno sconvolgimento spirituale ed etico. E coloro che rimangono freddi alle sue argomentazioni emotive e non vi prestano fede rischiano di rimanere colpiti dalle radiazioni... Di soppiatto... Inavvertitamente... Con uno stupido sorriso sul largo e placido volto di persone convinte che la terra è piatta come una frittella e che si erge sopra tre balene. I capolavori, non sempre diversi e distinguibili in mezzo alle opere che avanzano pretese di genialità, sono sparsi per il mondo come segnali di avvertimento in un campo minato. Solo la fortuna ci aiuta a non saltare in aria! Tuttavia questa fortuna genera l'incredulità che esista il pericolo e consente il fiorire di uno pseudo-ottimismo idiota. Sullo sfondo di questa visione ottimistica del mondo l'arte, naturalmente, comincia a suscitare irritazione come un ciarlatano o un alchimista medievale. Essa appare pericolosa perché toglie la

tranquillità...

Viene in mente come, dopo l'apparizione sugli schermi del film *Un chien andalou*, Buñuel fu costretto a nascondersi per sfuggire alle persecuzioni dei borghesi inferociti e a uscire di casa con una rivoltella nella tasca posteriore dei pantaloni. Era l'inizio: egli aveva fin dal principio cominciato a scrivere di traverso alle righe, secondo la nota espressione.

I filistei, che ormai stavano cominciando ad abituarsi al cinematografo considerato come un divertimento regalato loro dalla civiltà, sussultarono e rimasero atterriti di fronte alle immagini e ai simboli laceranti e sconvolgenti di questo film davvero pressoché insopportabile. Ma anche qui Bunuel rimase artista in misura sufficiente da parlare al suo spettatore non nella lingua del manifesto, bensì in quella emotivamente contagiosa dell'arte. Con quale straordinaria precisione Tolstoj scriveva nel suo diario alla data del 21 marzo 1858: "La politica esclude l'arte perché la prima, per dimostrare, deve essere unilaterale!". Naturalmente! L'immagine artistica non può essere unilaterale: per potersi dire veridica deve riunire in se stessa la contraddittorietà dialettica dei fenomeni.

È perciò naturale che persino gli specialisti non siano in grado di scomporre con sufficiente tatto per l'analisi le idee dell'opera d'arte e la sua essenza poetica. Infatti nell'arte il pensiero non esiste al di fuori della sua espressione in immagini, mentre l'immagine esiste come una sorta di *cattura* della realtà mediante la volontà, intrapresa dall'artista in corrispondenza con le sue propensioni e con le caratteristiche della sua visione del mondo. Durante la mia infanzia mia madre mi propose di leggere *Guerra e pace* e poi per parecchi anni abbastanza spesso mi citava brani di questo romanzo attirando la mia attenzione sulle finezze e sulle particolarità della prosa di Tolstoj. In tal modo *Guerra e pace* fu per me una specie di scuola, divenne un criterio di gusto e di profondità artistica, dopo di che mi riusciva ormai impossibile leggere robbaccia che suscitava in me un profondo senso di disgusto.

Merezkòvskij nel suo libro su Tolstoj e Dostoevskij considera non riuscite quelle parti delle opere di Tolstoj nelle quali i suoi personaggi filosofeggiano direttamente, formulando verbalmente idee per così dire definitive sulla vita... Tuttavia, pur convenendo pienamente che l'idea

dell'opera poetica non deve essere formulata in maniera puramente intellettuale, pur essendo d'accordo con questa affermazione in via molto generale, debbo tuttavia osservare quanto segue: si tratta del valore dell'individualità nell'opera d'arte, la sincerità nell'espressione della quale costituisce l'unico pegno del suo effettivo valore. Così, a me sembra che la critica di Merežkovskij abbia i suoi del tutto plausibili fondamenti, ma ciò non mi impedisce di amare *Guerra e pace* anche in forza di quei brani 'sbagliati', se volete. Il genio si manifesta non nell'assoluta perfezione della sua opera, bensì nell'assoluta fedeltà a se stesso, nella coerenza della propria passione. L'appassionata tensione dell'artista verso la verità, verso la conoscenza del mondo e di se stesso in questo mondo, attribuisce una speciale significatività anche ai passi non del tutto comprensibili o, come si suol dire, 'non riusciti' delle sue opere.

Si può anzi spingersi più lontano: io non conosco un solo autore che sia privo di determinati punti deboli, che sia esente da imperfezioni. Perché le passioni *che formano l'artista, il suo essere totalmente posseduto dalla propria idea*, sono la sorgente non solo della sua grandezza, ma anche delle sue cadute. Ma si possono chiamare 'cadute' ciò che costituisce una componente organica da una integrale visione del mondo? Come ha scritto Thomas Mann: "Solo l'indifferenza è libera. Ciò *che ha carattere* non è mai libero, esso è coniato dal proprio conio, è condizionato e incatenato...".

Note

1 Fëdor Dostoevskij, *I demoni*, Milano 1981, pag. 300 (traduzione di G. Buttafava). Va notato che le parole attribuite all'autore che seguono la prima battuta di Stavrogin non compaiono nel testo originale.

2 Vjacesl'v Ivànovic Ivànov (1894-1949, a partire dal 1924 visse in Italia), poeta e teorico simbolista russo.

Il tempo impresso sulla pellicola

Stavrogin: ...Nell'Apocalisse l'angelo giura che il tempo non esisterà più.

Kirillov: È molto giusto, preciso, esatto. Quando tutto l'uomo raggiungerà la felicità, il tempo non esisterà più, perché non ce ne sarà più bisogno. È un'idea giustissima.

Stavrogin: Dove lo nasconderanno?

Kirillov: Non lo nasconderanno in nessun posto. Il tempo non è un oggetto, è un'idea. Si spegnerà nella mente.

(Fédor Dostoevskij, *I demoni*¹).

Il tempo costituisce la condizione dell'esistenza del nostro "Io", la nostra atmosfera vitale, che viene distrutta a causa della sua inutilità in conseguenza della rottura dei legami tra la personalità e le condizioni della propria esistenza quando sopravviene la cosiddetta morte. La quale comporta anche la morte del tempo individuale, per cui la vita dell'essere umano diviene inaccessibile alla sensibilità dei sopravvissuti, morta per chi le sta attorno.

Il tempo è indispensabile all' uomo perché, incarnandosi, egli possa realizzarsi come persona. Non alludo al tempo lineare, quello che determina la possibilità di riuscire a fare qualche cosa, a compiere qualche atto. L'atto è un risultato, mentre io parlo della causa che rende fecondo l'uomo in senso morale. La storia non è ancora il Tempo. E neppure l'evoluzione. Esse sono una successione. Il Tempo è uno stato. E' la fiamma nella quale vive la salamandra dell'anima dell'uomo. Il tempo e la memoria sono fusi l'uno nell'altra, sono le due facce di una stessa medaglia. È del tutto evidente che, al di fuori del tempo, non esiste neppure la memoria. La memoria, d'altra parte, è un concetto troppo complesso e l'elencazione di tutte le sue caratteristiche sarebbe insufficiente a definire in modo esauriente la somma delle impressioni che essa produce su di noi. La memoria è un concetto spirituale.

Mettiamo, per esempio, che qualcuno ci racconti i suoi ricordi d'infanzia e si può affermare che ci troveremmo tra le mani un materiale grazie al quale ci potremmo fare l'idea più completa possibile di quella persona. Un uomo privo della memoria è in balia di un'esistenza illusoria.

Le cause e le conseguenze sono collegate tra loro da un legame diretto e reciproco. Una cosa genera l'altra con necessità preordinata e implacabile, che sembrerebbe fatale, se fossimo capaci di scoprire fino in fondo tutti i collegamenti. Il collegamento di causa ed effetto — ossia il passaggio da uno stato all'altro — è appunto la forma d'esistenza del tempo, il modo di incarnarsi di questo concetto nella nostra pratica quotidiana. Ma la causa che dà luogo a una certa conseguenza non viene assoluta-mente gettata via, come uno stadio di un missile esaurito. In presenza di una certa conseguenza noi di continuo risaliamo, alle sue origini, alle cause: in altre parole, facciamo tornare indietro il tempo. La causa e la conseguenza in senso morale risultano collegate da un nesso inverso, e allora l'uomo, per così dire, ritorna al passato.

Nelle sue impressioni sul Giappone il giornalista Ovcinnikov scrive: "Si ritiene che il tempo di per sé favorisca la manifestazione dell'essenza delle cose. Perciò i giapponesi vedono un fascino particolare nelle tracce dell'età. Essi sono attratti dal colore iscurito del legno vecchio, dal muschio che copre la pietra o persino dall'usura, dai segni lasciati da molte mani sul bordo di un quadro. Questi segni di antichità vengono chiamati col termine 'saba', che alla lettera significa 'ruggine'. La saba, quindi, è la ruggine autentica, il fascino dell'antichità, il marchio del tempo. Un elemento della bellezza come la saba incarna il legame tra l'arte e la natura". In un certo senso i giapponesi si sforzano di assimilare il tempo in senso estetico. A questo proposito è difficile trattenersi dal pensare a Proust, quando parla di sua nonna: "Anche quando doveva fare a qualcuno un regalo cosiddetto 'pratico', come, per esempio, una poltrona, un servizio o una canna, ella sceglieva delle cose 'antiche', come se, rimanendo a lungo in disuso, esse avessero perduto il loro carattere utilitario e fossero divenute piuttosto atte a raccontare della vita delle persone delle epoche passate, che a soddisfare le nostre esigenze quotidiane".

"Resuscitare l'enorme edificio del ricordo": anche queste

parole sono di Proust, e a me sembra che proprio il cinema sia chiamato a svolgere un suo ruolo particolare in questo processo di resurrezione. Il cinema, cioè, assimila un materiale completamente nuovo — il tempo — e diviene una nuova musa nel senso pieno della parola.

Nella professione dell'uomo di cinema e attorno ad essa esistono un'infinità di pregiudizi. Non di tradizioni, ma proprio di pregiudizi, di stereotipi mentali, di luoghi comuni, che di solito si formano attorno alle tradizioni e dei quali qualunque tradizione a poco a poco si incrosta. Ma si può conseguire un risultato qualsiasi nel campo dell'arte solo a patto di essere liberi dai pregiudizi. Bisogna elaborare una propria posizione, un proprio punto di vista — rispondendone di fronte al buon senso, si intende, — e preservarlo nel corso del lavoro come la pupilla dei propri occhi.

La regia cinematografica ha inizio non nel momento in cui si discute la sceneggiatura con lo sceneggiatore, non quando si lavora con l'attore, né quando si ha uno scambio di vedute con il compositore, bensì nel momento in cui davanti allo sguardo interiore della persona che fa il film e che viene chiamata regista sorge l'immagine di questo film: si tratti di una serie di episodi minuziosamente dettagliati, oppure soltanto della sensazione della fattura e dell'atmosfera emozionale che dovrà essere ricreata sullo schermo. Il cineasta che ha una visione chiara del suo intento e che poi, lavorando con l'équipe che effettua le riprese, sa darne un'incarnazione definitiva e precisa, può essere definito un regista. Tutto ciò, tuttavia, non supera ancora i confini della pura professione, del mestiere. Entro questi confini sono racchiuse molte cose, senza le quali l'arte non può realizzarsi, ma non basta rimanere entro di essi perché il



Andrej Rublëv: il viaggio del monaco-pittore.

regista possa essere definito un artista.

L'artista comincia là dove nel suo progetto, oppure ormai nella sua pellicola, sorge una sua peculiare struttura di immagini, un suo sistema di pensieri sul mondo reale, che il regista sottopone al giudizio dello spettatore, di cui lo mette a parte come se si trattasse dei suoi sogni più cari. Solo in ' presenza di una sua personale visione delle cose,

trasformandosi in una sorta di filosofo, egli si manifesta come artista e il suo cinema come arte. Naturalmente un filosofo in senso del tutto particolare. Come ha osservato Paul Valéry: ‘I poeti sono filosofi. Così come potreste scambiare un pittore specializzato in marine per il capitano di una nave’.

Ogni arte nasce e vive in base a leggi sue proprie.

Quando si parla delle leggi specifiche dell'arte cinematografica il più sovente si traccia un paragone tra il cinema e la letteratura. A mio modo di vedere è indispensabile comprendere e mettere in luce nel modo più approfondito possibile l'interazione esistente tra la letteratura e il cinema, in modo da distinguerli nettamente l'uno dall'altra e da non confonderli più. In che cosa sono simili e affini la letteratura e il cinema? Che cosa li unisce?

Verosimilmente l'incomparabile libertà con la quale gli artisti hanno la possibilità di trattare il materiale offerto loro dalla realtà è di organizzarlo in modo coerente nel tempo. Questa definizione può apparire eccessivamente ampia e generale ma, mi sembra, abbraccia pienamente ciò in cui il cinema e la letteratura sono simili. Subito dopo sorgono le inconciliabili differenze che scaturiscono dalla diversità fondamentale che esiste tra la parola e l'immagine sullo schermo. E questa diversità fondamentale consiste nel fatto che la letteratura *descrive* il mondo per mezzo del linguaggio, mentre il cinema non ha linguaggio: esso ci mostra se stesso senza intermediari.

Del problema dello specifico cinematografico, dibattuto fin da anni ormai lontani, non è stata data a tutt'oggi una soluzione unica e comunemente accettata. Esiste in proposito una grande quantità di opinioni diverse che cozzano le une contro le altre e — ciò che è assai peggio — che si mescolano tra loro, creando una sorta di caos eclettico. Ogni artista cinematografico può interpretare, impostare e risolvere a modo suo il problema dello specifico cinematografico. Ma in ogni caso è indispensabile una concezione rigorosa che ci consenta di creare in modo cosciente. Infatti creare senza avere consapevolezza delle leggi della propria arte è semplicemente impossibile.

Qual è dunque la specificità del cinema, cos'è il cinema, in conseguenza di essa, quali sono le sue possibilità, i suoi mezzi,

il suo materiale — non solo in senso formale, ma anche, se volete, in senso spirituale?

Ancor oggi non riesco a dimenticare quel film geniale, proiettato già nel secolo scorso e dal quale tutto è cominciato, che è *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Questa pellicola dei fratelli Lumière che tutti conoscono fu ripresa semplicemente perché erano stati inventati la macchina da presa, la pellicola e il proiettore. Essa dura soltanto mezzo minuto e rappresenta un tratto di marciapiede di una stazione illuminato dal sole, dei signori e delle signore che passeggiano su di esso e il treno che si avvicina avanzando diritto verso la macchina da presa dalla profondità dell'inquadratura. Man mano che il treno si avvicinava, nella sala di proiezione si scatenava il panico: gli spettatori balzavano in piedi dai loro posti e fuggivano. In quel momento, secondo me, nacque l'arte cinematografica. Non solo la tecnica cinematografica e non solo un nuovo procedimento di riproduzione del mondo, no. Nacque un nuovo principio estetico.

Questo principio consiste nel fatto che, per la prima volta nella storia dell'arte e per la prima volta nella storia della cultura, l'uomo trovò il mezzo *per registrare direttamente il tempo*. E, contemporaneamente, trovò la possibilità di riprodurre quante volte lo si desidera lo scorrere di questo tempo sullo schermo, di ripeterlo, di ritornare ad esso. L'uomo ricevette così nelle proprie mani la matrice del *tempo reale*. Una volta visto e impresso sulla pellicola il tempo da quel momento poté essere conservato a lungo (teoricamente in eterno) dentro scatole metalliche.

Precisamente in questo senso i primi film dei fratelli Lumière celavano in sé la genialità di un principio estetico. Subito dopo di loro, però, il cinema si avviò su una strada falsamente artistica che ad esso venne imposta, una strada più sicura dal punto di vista dell'interesse filisteo e del profitto. Nel corso di due decenni fu "portata sullo schermo" quasi tutta la letteratura mondiale e un'enorme quantità di soggetti storici e teatrali. Il cinema venne impiegato come un semplice e accattivante procedimento di registrazione dello spettacolo teatrale. Il cinema si avviò allora su una falsa strada e dobbiamo renderci conto che ancor oggi ne stiamo scontando le tristi conseguenze. Non alludo tanto al flagello

dell'illustrativismo: il danno maggiore consistette nella rinuncia all'impiego artistico della più preziosa delle possibilità offerte dal cinema: la possibilità di *registrare la realtà* del tempo.

Ma in quale forma il cinema registra il tempo? Definirei questa forma *fattuale*. Il fatto può essere costituito sia da un avvenimento, sia da un movimento umano, sia da un qualunque oggetto reale e inoltre questo oggetto può presentarsi immobile e immutabile (in quanto questa immobilità esiste nel fluire reale del tempo).

È proprio qui che, secondo me, va ricercata l'essenza della specificità dell'arte cinematografica. Tra tutte le altre arti quella che risulta relativamente più vicina al cinema è la musica: anche in essa il problema del tempo è fondamentale. Ma lì viene risolto in maniera completamente diversa: la materialità vitale nella musica si trova al confine della sua totale scomparsa. Laddove la forza del cinema consiste proprio nel fatto che il tempo viene colto nel suo legame concreto e indissolubile con la materia stessa della realtà che ci circonda ogni giorno e ogni ora.

Il tempo registrato nelle sue forme e manifestazioni fattuali, ecco in che cosa consiste, secondo me, l'idea fondamentale del cinema e dell'arte cinematografica. Questa idea mi consente di pensare alla ricchezza di possibilità non sfruttate del cinema, al suo sconfinato futuro. Ed è partendo da essa che costruisco le mie ipotesi di lavoro.

Perché la gente va al cinema? Che cosa la conduce in una sala buia dove rimane seduta un'ora e mezza ad osservare un gioco di ombre sopra un telone? La ricerca del divertimento? Il bisogno di un narcotico? Effettivamente in molti paesi esistono trust e gruppi economici specializzati in divertimenti che sfruttano sia il cinema che la televisione come molti altri generi di spettacolo. Ma non è da ciò che bisogna partire, bensì dall'essenza fondamentale del cinema che è collegata con l'esigenza umana di appropriarsi e di prendere coscienza del mondo. Ritengo che l'impulso normale della persona che va al cinema consista nel fatto che egli si reca lì alla ricerca del *tempo* — o di quello perduto, o di quello che finora non ha trovato. L'uomo ci va alla ricerca di un'esperienza vitale, perché il cinema, come nessun'altra forma d'arte, amplia,

arricchisce e concentra l'esperienza fattuale dell'uomo ma, ciò facendo, esso non solo l'arricchisce, bensì l'*allunga* considerevolmente, per così dire. È in ciò che consiste l'effettiva forza del cinema, e non nelle 'stelle', nei soggetti convenzionali, nella sua capacità di divertire. Nel cinema autentico lo spettatore non è tanto uno spettatore quanto un *testimone*.

In che cosa consiste allora l'essenza del lavoro dell'autore nel cinema? Convenzionalmente lo possiamo definire ima scultura nel tempo. Analogamente a come lo scultore prende un blocco di marmo e, guidato dalla visione interiore della sua futura opera, toglie tutto ciò che è superfluo, così il cineasta dal 'blocco del tempo', che abbraccia l'enorme e inarticolata somma dei fatti della vita, taglia fuori e getta via tutto ciò che non serve, lasciando solo ciò che deve divenire un elemento del futuro film, ciò che dovrà costituire una delle componenti dell'immagine cinematografica. In questo atto si realizza la scelta artistica che caratterizza ogni genere di arte.

Si dice che il cinema sia un'arte composita, che esso sia il frutto della collaborazione di molte arti affini: il teatro, la prosa, la recitazione, la pittura, la musica eccetera. In realtà, invece, si scopre che queste arti con la loro 'collaborazione' possono infliggere un tale colpo al cinema da trasformarlo in un guazzabuglio eclettico, oppure (nel migliore dei casi) in un'apparente armonia nella quale è impossibile rintracciare la vera anima del cinema, perché essa, proprio in quel momento, perisce.

Val la pena di chiarire una volta per tutte che il cinema non deve essere una semplice combinazione dei principi delle diverse arti affini e solo dopo di ciò si può stabilire in che senso il cinema sia un'arte composita. L'immagine cinematografica non si ottiene sommando al movimento del pensiero letterario la plasticità pittorica: per questa via si ottiene un eclettismo inespressivo o enfatico. Analogamente le leggi del movimento e l'organizzazione del tempo non debbono essere sostituite dalle leggi del tempo teatrale.

Il tempo in forma di fatto! — insisto di nuovo su questo. Il cinema ideale per me è rappresentato dal film di attualità: in esso io vedo non un metodo di ripresa, ma un metodo di ricostruzione, di ricreazione della vita.

Una volta ho registrato su nastro magnetico un dialogo casuale. Gli interlocutori conversavano senza sapere che il loro dialogo veniva regi-



La tortura di Patrikcij, il tesoriere della cattedrale (impersonato dal famoso clown Juri Nikulin).

strato. Poi, ascoltando la registrazione, ho pensato: “Come è stato ‘scritto’ e ‘recitato’ genialmente!”. La logica della dinamica dei caratteri, i sentimenti, l’energia — come tutto ciò era palpabile! Che suono avevano le voci, che meravigliose pause... Nessuno Stanislavskij avrebbe potuto escogitare quelle pause ed Hemingway appariva ingenuo e pretenzioso in confronto alla maniera in cui era ‘costruito’ quel dialogo...

Mi immagino così il modo ideale di fare un film: l’autore prende milioni di metri di pellicola sulla quale, di seguito, secondo dopo secondo, giorno dopo giorno e anno dopo anno è stata seguita e fissata, per esempio, la vita di un uomo dalla nascita fino alla morte, e da tutto ciò, per mezzo del montaggio, tira fuori duemilacinquecento metri, ossia un’ora e mezza di tempo sullo schermo (sarebbe interessante anche

immaginare che questi milioni di metri di pellicola passassero per le mani di diversi registi e che ciascuno ne traesse il proprio film, per vedere poi come ognuno di essi differisce dall'altro!).

E benché nella realtà sia impossibile ottenere questi milioni di metri di pellicola, questa condizione di lavoro 'ideale' non è così irrealistica e ad essa si può e si deve tendere. In che senso? Si tratta di scegliere e di unire brani di fatti in successione, sapendo, vedendo e sentendo esattamente che cosa si trova tra di essi, che genere di continuità li collega tra loro.

È questo il cinema. Altrimenti si finirebbe facilmente sulla strada della consueta drammaturgia teatrale, della creazione di una struttura del soggetto basata su caratteri predeterminati. Con ciò non è affatto detto che si debba pedinare senza scostarsi di un passo un determinato personaggio. Sullo schermo la logica di condotta della persona può trapassare nella logica di fatti e fenomeni completamente diversi (secondari, in apparenza), e la persona da voi prescelta può scomparire dallo schermo, venendo sostituita da qualcosa di totalmente diverso, se lo esige l'idea che guida l'autore e il suo atteggiamento nei confronti dei fatti. Si può, ad esempio, fare un film nel quale non vi sia affatto un personaggio che faccia da filo conduttore e tutto invece sia determinato dallo 'scorcio' dello sguardo dell'uomo, dal suo modo di vedere la vita.

Il cinema è in grado di operare con qualunque fatto esteso nel tempo e di scegliere dalla vita qualunque cosa. Ciò che nella letteratura sono possibilità eccezionali, casi particolari (ad esempio le introduzioni 'documentarie' nella raccolta di racconti di Hemingway *Nel nostro tempo*), per il cinema sono una manifestazione delle sue leggi artistiche fondamentali. Qualsiasi cosa! Questo "qualsiasi cosa" non sarebbe organico nel tessuto di un romanzo o di un'opera teatrale, mentre per un film esso risulta quanto di più organico si possa immaginare.

Raffrontare l'uomo con un ambiente sconfinato e lontano da lui, metterlo in relazione con tutto il mondo: ecco il senso del cinema!

C'è un'espressione che è ormai diventata banale: "cinema poetico". Con essa si indica un cinema che nelle sue immagini si discosta audacemente da quella concretezza fattuale che la vita reale ci presenta e che, nello stesso tempo, afferma la

propria coerenza strutturale. Sono pochi, tuttavia, coloro che si rendono conto che in ciò si cela un pericolo: il pericolo che il cinema si allontani da se stesso. Il “cinema poetico”, di regola, genera simboli, allegorie e altri tropi di questo genere, ossia proprio ciò che non ha nulla a che vedere con quella figuratività che è naturalmente propria del cinema.

Vorrei fare qui un'altra indispensabile precisazione. Se il tempo nel cinema si manifesta in forma di fatto, il fatto viene presentato in forma di osservazione diretta e immediata di esso. Il principale principio formativo del cinema, il principio che lo permea fin nelle sue più microscopiche cellule, è l'osservazione.

Tutti noi abbiamo presente quel genere particolare dell'antica poesia giapponese che è lo *haiku*. Esempi di esso sono stati citati da Ejzenstèjn:

Un vecchio monastero.

La fredda luna.

Un lupo ulula.

I campi sono silenziosi.

Una farfalla vola.

La farfalla si è addormentata.

Ejzenstèjn vedeva in queste terzine un esempio di come tre elementi distinti, collegandosi tra loro, diano luogo a una nuova qualità. Invece, dal canto mio, quello che mi affascina nello *haiku* è la purezza, la finezza e la compattezza dell'osservazione della vita per così dire allo stato puro.

La lenza nelle onde

Ha appena sfiorato in corsa

La luna piena.

È caduta la rugiada,

E su ogni spina del pruno

È appesa una gocciolina.

Questa è osservazione pura! La sua esattezza, la sua precisione costringono anche le persone fornite di una sensibilità meno sviluppata a sentire la forza della poesia e a

percepire, perdonatemi la banalità, l'immagine *vitale* che è stata colta dall'autore.

E benché io nutra una grande diffidenza per le analogie con le altre forme d'arte, l'esempio preso dalla poesia che ho riportato mi sembra si avvicini al vero significato del cinema. Purché non si dimentichi che la letteratura e la poesia, a differenza del cinema, si servono del linguaggio.

Il film nasce dall'osservazione diretta della vita — ecco, a mio parere, la vera via per giungere alla poesia cinematografica. Infatti, nella sua essenza, l'immagine cinematografica è l'osservazione di un fatto che si svolge nel tempo.

C'è un film che è estremamente lontano dai principi dell'osservazione immediata, ed è *Ivàn il terribile* di Ejzenstèjn. Questo film, non solo, nel suo complesso, costituisce un geroglifico, ma è anche tutto intessuto di geroglifici, grandi, piccoli e piccolissimi: in esso non v'è un solo dettaglio che non sia permeato da un'idea o da un'intenzione dell'autore (ho sentito raccontare come lo stesso Ejzenstèjn ironizzasse durante una delle sue lezioni su questa scrittura geroglifica, su questi significati nascosti: sulla corazza di Ivàn è raffigurato il sole, mentre su quella di Kurbskij è raffigurata la luna, in quanto l'essenza di Kurbskij consiste nel "brillare di luce riflessa..."). Anche nella costruzione dei caratteri, nella struttura delle immagini artistiche, nell'atmosfera, *Ivàn il terribile* si avvicina a tal punto al teatro (al teatro musicale) che cessa perfino, dal mio punto di vista strettamente teorico, di essere un'opera cinematografica. "È un'opera di giorno", come egli ebbe a dire di un film di un suo collega. I film girati da Ejzenstèjn negli anni Venti, e soprattutto il *Potèmkin*, erano del tutto diversi. Essi erano per lo meno naturalistici in senso visivo.

Dunque l'immagine cinematografica nella sua essenza e osservazione dei fatti della vita nel tempo, organizzata in corrispondenza con le forme della vita stessa e con le sue leggi temporali. Le osservazioni sono sottoposte a una cernita; infatti lasciamo sulla pellicola soltanto ciò che ha diritto di costituire una componente dell'immagine. Nel contempo, però, l'immagine cinematografica non può essere suddivisa e smembrata in



*Boriska, il fonditore di campane (Nikolaj Burljàev) si
inginocchia di fronte ai suoi signori.*

contrasto con la sua natura temporale, non si può cacciare da essa lo scorrere del tempo. L'immagine diventa autenticamente cinematografica alla condizione inderogabile (tra l'altro) che non solo essa viva nel tempo, ma che anche il tempo viva in essa, a cominciare dalla singola inquadratura.

Un qualunque oggetto 'inanimato' — un tavolo, una sedia, un bicchiere, — inquadrato separatamente da tutto il resto, non può essere rappresentato separatamente dal fluire del tempo, non può essere rappresentato da un punto di vista, per così dire, atemporale.

Il mancato rispetto di questa condizione crea immediatamente la possibilità di introdurre nel film un'enorme quantità di attributi appartenenti a una qualunque delle arti affini. Grazie ad essi si possono fare anche film di grande effetto, che però, dal punto di vista della forma cinematografica, vanno nella direzione diametralmente opposta rispetto allo sviluppo naturale dell'indole, dell'essenza e delle possibilità del cinema.

Nessun'altra arte può essere paragonata al cinema per la

forza, la precisione e la durezza con le quali esso rende la sensazione del fatto e della 'fattura', viventi e mutanti nel tempo. E perciò mi irritano particolarmente le pretese dell'odierno cosiddetto "cinema poetico" che conducono al distacco dal fatto, dal realismo temporale, cadendo nella leziosità e nel manierismo.



*Andrej Rublëv parla con il suo maestro, Teofane il Greco:
creazione artistica e fede.*

All'interno dell'attuale cinematografia vi sono alcune tendenze fonda-mentali di sviluppo della forma, ma non è un caso che tra esse si distingue così nettamente attirando gli ingegni: quella che gravita verso il documentario di attualità. Essa è assai importante e promettente, e perciò spesso si tende ad imitarla fino alle autentiche contraffazioni e scimmiottature. Ma il significato della fattograficità e del cinema di attualità autentici non consiste nel fatto di girare con la macchina da presa che sobbalza, perché è portata a spalla, o persino fuori fuoco ("Sa, l'operatore non ha fatto in tempo a mettere a fuoco l'obbiettivo") e così via su questo tono. Non è la maniera *come* girate che rende la forma concreta e irripetibile del fatto che si sta svolgendo. Non di

rado le inquadrature riprese in maniera apparentemente trascurata sono intimamente non meno convenzionali e non meno enfatiche delle inquadrature accuratamente costruite del cinema pseudo-poetico col loro misero simbolismo: nell'imo e nell'altro caso si va contro il vivente e concreto contenuto emozionale dell'oggetto ripreso.

Occorre anche raccapezzarsi molto attentamente su una questione che si pone spesso a noi registi e ai teorici del cinema. È il problema delle cosiddette convenzioni.

Bisogna distinguere le convenzioni produttive per l'arte da quelle fitti-zie, che più che convenzioni sono pregiudizi.

Un conto è la convenzione che caratterizza la specificità di una data forma d'arte, come il fatto che il pittore ha invariabilmente a che fare col colore e coi rapporti di colore sulla superficie della tela.

Un altro conto è la convenzione fittizia che ha origine da qualcosa di passeggero, ad esempio da una comprensione superficiale dell'essenza del cinema, oppure dalle limitazioni temporanee dei mezzi espressivi, oppure semplicemente dalle abitudini e dagli stereotipi, oppure da un approccio intellettualistico all'arte. Confrontate la convenzione esteriormente comprensibile dei confini dell'inquadratura e di quelli della tela del pittore. È così che nascono i pregiudizi.

Una delle convenzioni assai serie e legittime del cinema consiste nel fatto che l'azione sullo schermo deve svilupparsi in successione, nonostante i concetti realmente esistenti di contemporaneità, retro spetti vità eccetera. Per rendere la contemporaneità e il parallelismo di due o più processi, occorre inevitabilmente riportarli a una successione, occorre renderli con un montaggio consecutivo. Non Ad è altra via e il cinema tende sempre a ciò. Nel film di Dovzenko *Zemljà (La terra)*, il kulàk spara sul protagonista e, per rappresentare il rumore dello sparo, il regista contrappone all'inquadratura del protagonista che cade un'altra inquadratura parallela — da qualche parte in mezzo ai campi alcuni cavalli sollevano la testa spaventati — e poi si ritorna di nuovo sul luogo dell'assassinio. Per lo spettatore questi cavalli che sollevano la testa costituiscono una forma mediata per rendere il rimbombo dello sparo. Quando invece il cinema divenne sonoro la necessità di questo genere di montaggio scomparve. E non si

può perciò far riferimento alle geniali inquadrature di Dovzenko per giustificare la facilità con la quale nel cinema odierno si fa ricorso senza necessità al montaggio 'parallelo'. Una persona, ad esempio, casca nell'acqua e, nell'inquadratura successiva, esprimendosi convenzionalmente, "Masa sta a guardare". Il più delle volte non ve n'è alcuna necessità e le inquadrature di questo genere danno l'impressione di una ricaduta nel cinema muto. Si tratta di una convenzione provocata dalla necessità che si è trasformata in pregiudizio, in stereotipo.

Lo sviluppo della tecnica cinematografica a suo tempo generò (o resuscitò) la tentazione di suddividere l'inquadratura in due o più parti, nelle quali si possono mostrare contemporaneamente (simultaneamente) due o più azioni che avvengono parallelamente. Si tratta di una strada sbagliata, si tratta di pseudoconvenzioni inventate, non organiche al cinema e perciò sterili.

Provate a immaginarvi uno spettacolo cinematografico proiettato contemporaneamente su più schermi (per esempio sei!). Il movimento dell'inquadratura cinematografica ha una sua natura propria, diversa da quella del suono musicale, e il cinema a più schermi, in questo senso, va paragonato non all'accordo o all'armonia, bensì ad alcune orchestre che suonino contemporaneamente, eseguendo ciascuna una partitura differente. Non riuscirete a vedere altro che un guazzabuglio, le leggi della vostra percezione saranno violate e all'autore del film a più schermi si porrà inevitabilmente il problema di ricondurre la contemporaneità alla successione, ossia di creare appositamente per ogni singolo caso un ingegnoso sistema di convenzioni. E ciò equivarrà a toccarsi con la mano destra la narice destra facendo passare il braccio attorno all'orecchio sinistro. Non sarebbe meglio assimilare saldamente la legittima convenzione del cinema come rappresentazione successiva e partire direttamente da questa convenzione? L'uomo semplicemente non è in grado di osservare contemporaneamente diverse azioni, ciò oltrepassa i limiti della sua costituzione psicofisiologica.

Occorre distinguere le convenzioni naturali, sulle quali si fonda la specificità di una data forma d'arte, ossia le convenzioni determinate dalla differenza esistente tra la vita

reale e la forma specificamente delimitata dell'arte in questione, e le convenzioni fittizie, inventate, inessenziali, praticate o per soggezione agli stereotipi, o per fantasticheria irresponsabile, o per influenza dei principi specifici delle arti affini.

Se volete, una delle principali convenzioni del cinema consiste nel fatto che l'immagine cinematografica può incarnarsi soltanto nelle forme fattuali, naturali della vita percepita mediante la vista e l'udito. La rappresentazione deve essere naturalistica. Usando il termine naturalistico non mi riferisco al naturalismo nella corrente accezione storico-letteraria del termine (ciò che gravita attorno a Zola e simili), bensì voglio sottolineare il carattere della forma percepita mediante i sensi dell'immagine cinematografica.

“Ma allora”, mi si potrebbe obiettare, “come fare per rendere le fantasie dell'autore, il mondo delle rappresentazioni interiori dell'uomo, come riprodurre ciò che l'uomo vede ‘dentro di sé’ — i sogni di ogni genere, notturni e ‘diurni’?”.

Ciò è pienamente possibile a una sola condizione: i ‘sogni’ sullo schermo debbono essere composti con le stesse forme nettamente ed esattamente visibili della vita stessa. Da noi, invece, si procede altrimenti: si riprende qualcosa al rallentatore o attraverso una coltre di nebbia, oppure usando il buon vecchio mascherino, o introducendo degli effetti musicali, e lo spettatore, ormai addomesticato, subito reagisce: “Ahà, è lui che ricorda! È lei che sogna!”. Tuttavia non è certo con simili metodi di imbrattatura misteriosa che si riuscirà a dare espressione autenticamente cinematografica ai sogni e ai ricordi. Il cinema non ha e non deve avere nulla a che fare con simili effetti presi a prestito dal teatro. Cosa occorre fare invece? Occorre prima di tutto sapere esattamente quale sogno ha sognato il vostro personaggio. Occorre sapere esattamente i retroscena reali, fattuali di questo sogno: occorre cioè vedere quegli elementi della realtà che sono stati rifratti dallo strato della coscienza rimasto vigile durante la notte (o col quale opera il personaggio immaginando una determinata scena). Ed occorre rendere tutto ciò sullo schermo esattamente, senza nebulosità e senza trucchi esteriori. “Ma come rendere allora”, mi si potrà ancora obiettare, “il carattere confuso, non chiaro, inverosimile del sogno?”. Risponderò che per il cinema il

cosiddetto carattere “confuso” e “inespresso” del sogno non significa assenza di una rappresentazione distinta; è invece un'impressione speciale, prodotta dalla logica del sogno, dal suo carattere inconsueto e inatteso, in combinazione e in contrasto con elementi pienamente realistici. E questi ultimi è necessario vederli e mostrarli con estrema precisione. Per sua stessa natura il cinema è tenuto a rivelare e non a occultare la realtà (tra parentesi, i sogni più interessanti e più spaventosi sono quelli dei quali si ricorda tutto, fino ai più minuti dettagli).

Voglio insistere ancora una volta sul fatto che la condizione indispensabile di qualsiasi costruzione plastica nel cinema e l'ineludibile criterio finale di essa è costituito ogni volta dall'autenticità vitale, dalla concretezza fattuale. Di qui discende la sua irripetibilità, e non dal fatto che l'autore abbia inventato quella particolare costruzione plastica e l'abbia collegata con una qualche misteriosa trovata del suo pensiero, che abbia dato ad essa un qualche significato tirandolo fuori da se stesso. È così che nascono i simboli, che poi facilmente diventano di uso comune, trasformandosi in stereotipi.

Il cinema nella sua purezza, nella sua insostituibile forza, si manifesta non nella pregnanza simbolica delle immagini (foss'anche la più audace), bensì nel fatto che queste immagini esprimono la concretezza e l'irripetibilità del fatto reale.

Nel film di Bunuel *Nazarin* c'è un episodio che si svolge in un piccolo villaggio nel quale infuria la peste. È un villaggio disseccato, pietroso, costruito in calcare. Cosa fa il regista per ottenere un'impressione di desolazione? Vediamo una strada polverosa ripresa in profondità e due file di case che si allontanano in prospettiva, riprese di fronte. La strada va a finire contro il fianco di una montagna e perciò il cielo non si vede. Il lato destro della strada è in ombra, quello sinistro è illuminato dal sole. La strada è completamente vuota. Nel mezzo della strada — venendo dalla profondità dell'inquadratura — avanza diritto verso la macchina da presa un bambino trascinandosi dietro un lenzuolo bianco, d'un candore abbagliante. La macchina da presa si muove lentamente sulla gru. E al: l'ultimo momento — prima che questa inquadratura sia sostituita dalla successiva — il campo viene improvvisamente coperto di nuovo dalla tela bianca che

balena nella luce del sole. Da dove è saltata fuori, verrebbe da chiedersi. Si tratta forse di un lenzuolo steso ad asciugare? E improvvisamente avvertite con una forza straordinaria “l’alito della peste”, colto in una maniera davvero incredibile, come fatto patologico.

Un’altra inquadratura, dal film di Kurosawa *I sette samurai*. Un villaggio giapponese del medioevo. E' in corso uno scontro di cavalieri contro i samurai a piedi. Piove a dirotto e tutti sono immersi nel fango. I samurai portano gli antichi costumi giapponesi che lasciano scoperte le gambe imbrattate di fango. E quando uno dei samurai cade ucciso, vediamo come la pioggia lava via questo fango e la sua gamba diventa bianca. Bianca come il marmo. L’uomo è morto! — questa è una immagine che è allo stesso tempo un fatto.

Ma forse essa è riuscita casualmente — l’attore correva, poi è caduto e la pioggia ha lavato via il fango, e noi ora percepiamo questo come una trovata del regista?



Solaris; la camera degli specchi durante una pausa, della lavorazione.

In relazione a tutto ciò parlerò ora della messa in scena. Nel cinema, come è noto, col termine “messa in scena” si intende la disposizione e il movimento degli oggetti prescelti in

relazione alla superficie dell'inquadratura. A cosa serve la messa in scena? A questa domanda nove volte su dieci vi risponderanno che serve a esprimere il significato di ciò che sta avvenendo. E basta. Ma non si può limitare soltanto a questo il significato della messa in scena, perché ciò significa mettersi su un'unica strada, la strada dell'astrazione.

De Santis, nella scena finale del suo film *Un marito per Anna Zaccheo*, ha collocato, come tutti ricordano, il protagonista e la protagonista ai due lati opposti di un'inferriata. Forse questa messa in scena è stata inventata da qualcun altro prima di lui, ma non è qui il punto. Quest'inferriata semplicemente grida che il legame tra i due è spezzato, che non saranno più felici, che tutto è finito. Avviene così che la concreta, individuale irripetibilità dell'avvenimento assuma un significato banalissimo a causa del fatto che ad esso è stata data una forma forzata, triviale. Lo spettatore va subito a sbattere contro 'il soffitto' del pensiero del regista. Ma il guaio è che a molti spettatori questi urti divengono graditi perché sono tranquillizzanti: l'avvenimento è "commovente", e inoltre anche il significato è chiaro e non occorre spremersi cervello e aguzzare l'occhio, non occorre penetrare nella concretezza di ciò che accade. Se gli si dà un simile cibo lo spettatore comincia a corrompersi. Eppure le inferriate, le siepi, gli steccati di questo genere si sono ripetuti un'infinità di volte in molti film, designando ovunque la stessa cosa.

Cos'è allora la messa in scena? Prendiamo le migliori opere letterarie. Citerò un'altra volta un passo di cui mi è già accaduto di scrivere: l'episodio finale del romanzo di Dostoevskij *L'idiota*, quando il principe Myskin entra con Rogozin nella stanza dove, dietro una cortina, giace uccisa Nastàs'ja Filippovna e già si sente l'odore del cadavere, come dice Rogozin. Essi sono seduti su due sedie nel mezzo dell'enorme camera in modo tale che le loro ginocchia si toccano. Tentate di immaginarvi tutto questo e proverete un vago senso di terrore. Qui la messa in scena nasce dalla condizione psicologica dei personaggi in quel dato momento, essa esprime in modo irripetibile la complessità dei rapporti intercorrenti tra loro.

Il regista, creando la messa in scena, è obbligato a partire dalla condizione psicologica dei personaggi e a trovare la

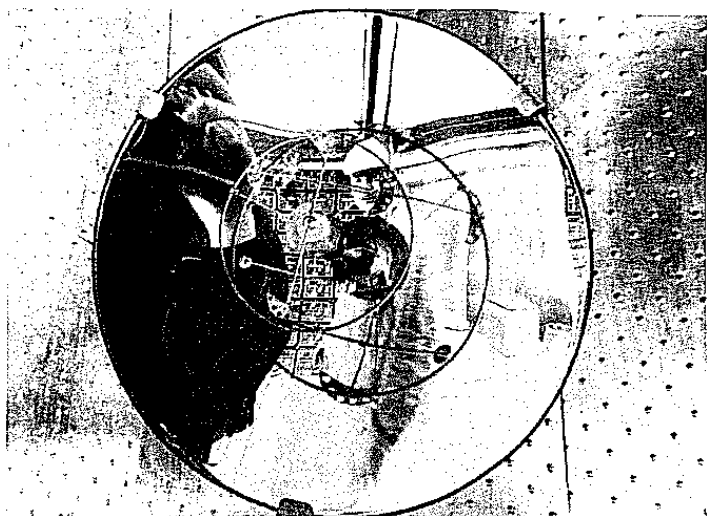
prosecuzione e il riflesso di questa condizione in tutta la disposizione interiore dinamica della situazione, riportando poi tutto questo alla verità del fatto unico e come direttamente osservato e alla *irripetibilità* della sua fattura. Solo in tal caso la messa in scena unirà in sé la concretezza e la molteplicità di significati dell'autentica verità.

A volte si chiede: "Che differenza fa come disponiamo gli attori? Sono in piedi accanto a questa parete, parlano, riprendiamo un primo piano di lui, poi un primo piano di lei, e poi si separano". Eppure, così facendo, la cosa più importante non è stata valutata. E qui non è solo affare del regista, ma — molto spesso — anche dello sceneggiatore.

Se non ci si rende conto che la sceneggiatura è concepita in funzione del film (e in questo senso può essere definita un "prodotto semilavorato", niente di più ma neppure niente di meno!) è impossibile fare un buon film. Si può fare qualcosa d'altro, qualcosa di nuovo, e farlo anche bene, ma lo sceneggiatore rimarrà scontento del regista.

Non sempre, d'altra parte, sono giuste le accuse rivolte ai registi di "distruggere un'idea interessante". Sovente, infatti, l'idea è talmente letteraria, e solo in questo senso interessante, che il regista è semplice-mente costretto a trasformarla e a farla a pezzi per farne un film. In effetti, l'aspetto letterario della sceneggiatura (a parte il puro dialogo) nel migliore dei casi può riuscire utile al regista per suggerirgli un'idea del contenuto interiore emozionale dell'episodio, della scena, o persino dell'intero film. Ad esempio, in una delle sceneggiature che mi sono state offerte si leggeva che nella stanza c'era odore di polvere, di fiori appassiti e di inchiostro disseccato. Questo mi piace molto perché comincio a raffigurarmi l'aspetto e l'anima di questo interno e se lo scenografo mi presenta degli schizzi sono subito in grado di stabilire qual è quello 'giusto' e quale no. Tuttavia su annotazioni come questa è impossibile basare il sistema nodale di immagini del film: di regola esse aiutano soltanto a trovare l'atmosfera. In ogni caso la sceneggiatura ideale, a mio parere, è quella che di per sé non è destinata a produrre sul lettore un effetto compiuto e definitivo, ma è concepita in vista del fatto che sarà trasformata in film e solo allora assumerà la sua forma compiuta.

Cionondimeno lo sceneggiatore ha davanti a sé compiti assai importanti, per adempiere ai quali è indispensabile un vero talento di scrittore.



Le apparecchiature fantascientifiche di Solaris.

Parlo dei compiti psicologici. Ecco un caso in cui la letteratura influenza

il cinema in maniera veramente utile, veramente indispensabile, senza menomarne e travisarne la specificità. Ora nel cinema non v'è nulla di più trascurato e superficiale della psicologia. Alludo alla comprensione e al disvelamento della verità profonda degli stati d'animo vissuti dal personaggio. Di ciò non ci si cura. Eppure è proprio questo che costringe una persona a rimanere immobile a tavolino nella posizione più scomoda oppure a saltare dal terzo piano!

Il cinema esige sia da parte del regista che da parte dello sceneggiatore enormi conoscenze sull'uomo e una precisione scrupolosa di queste conoscenze in ogni singolo caso, e in tal senso l'autore del film deve essere affine non solo a uno psicologo, ma anche a uno psichiatra. Infatti la plasticità del cinema dipende enormemente e sovente in modo decisivo

dallo stato concreto di un carattere umano nelle condizioni concrete. E con la sua conoscenza dell'intera verità di questo stato interiore lo sceneggiatore può e deve influire sul regista, può e deve dare molto al regista, fino a suggerirgli come costruire questa o quella messa in scena. Si può scrivere: "I protagonisti si arrestano accanto a un muro" e poi riportare un dialogo. Ma da che cosa vengono determinate le parole che vengono pronunciate e corrisponde a ciò quello stare accanto al muro? E' impossibile concentrare il significato della scena nelle parole pronunciate dai personaggi. "Parole, parole, parole" — nella vita reale il più delle volte esse sono solo acqua, e solo di rado e per breve tempo si può osservare una piena coincidenza della parola e del gesto, della parola e del fatto, della parola e del senso. Di solito, invece, la parola, la condizione interiore e l'azione fisica dell'uomo si sviluppano su piani differenti. Questi elementi interagiscono tra loro, talvolta si ricalcano lievemente, sovente si contraddicono e si smascherano a vicenda. E solo se si conosce esattamente che cosa e perché avviene su ciascuno di questi piani, solo se si possiede una totale conoscenza di questo si possono raggiungere quella irripetibilità, quella verità, quella forza del fatto di cui ho già parlato. E, se prendiamo la messa in scena, è dall'esatta correlazione e interazione tra questa e la parola che viene pronunciata, è dalle loro differenti tendenze, che nasce l'immagine vera e propria, l'immagine-osservazione. Cioè l'immagine assolutamente concreta. Ecco perché lo sceneggiatore deve essere un vero scrittore.

Quando un regista prende in mano una sceneggiatura e comincia a lavorare su di essa accade sempre che quest'ultima, per quanto profonda sia per la sua concezione e precisa quanto alla propria destinazione, comincia inevitabilmente a cambiare in qualche cosa. La sceneggiatura non si incarna mai sullo schermo letteralmente, parola per parola, in maniera speculare. Essa subisce sempre determinate deformazioni. Perciò

il lavoro dello sceneggiatore con il regista, di regola, si trasforma in una lotta e comporta dei compromessi. Si può avere un film pienamente riuscito anche nel caso in cui nel processo del lavoro in comune dello sceneggiatore e del regista le loro intenzioni iniziali vanno in pezzi e crollano e sulle

rovine di esse sorge una nuova concezione, un nuovo organismo. In generale si può dire che diviene sempre più difficile distinguere il lavoro del regista da quello dello sceneggiatore. Nell'attuale arte cinematografica il regista tende sempre più a divenire un autore, e ciò è naturale, mentre dallo, sceneggiatore si esige una sempre maggiore intelligenza registica, e anche questo è naturale. Perciò, forse, bisognerebbe considerare come la forma più proficua di lavoro di un autore su un film il caso in cui l'idea iniziale non viene fatta a pezzi, o deformata, bensì viene sviluppata organicamente: ossia precisamente il caso in cui il regista del film scrive lui stesso la sceneggiatura, o — all'inverso — l'autore della sceneggiatura dirige lui stesso il film.

È forse necessario spiegare dettagliatamente che il lavoro dell'autore ha inizio dalla concezione ideale, dalla necessità di dire qualcosa di importante? Ciò è chiaro, né può essere diversamente. Naturalmente succede anche che l'autore trovi qualche nuovo punto di vista, scopra qualche seria questione, partendo, apparentemente, dalla soluzione di problemi puramente formali (non mancano gli esempi di ciò nelle arti di questo genere), ma egualmente ciò avviene solo quando la forma trovata (inaspettatamente, per così dire) 'riveste' l'anima di quest'uomo, il suo tema, l'idea che egli, coscientemente o inconsciamente, da molto tempo si porta dentro attraverso tutta la propria vita.

Evidentemente la cosa più difficile per una persona che lavora nel campo dell'arte è crearsi una propria concezione, senza aver timore dei limiti di essa, neppure di quelli più dolorosi, e attenersi. La cosa più



La morte e la resurrezione di Chari.

semplice, invece, è essere eclettici, seguire le forme e i modelli stereotipati dei quali non c'è penuria nel nostro arsenale professionale. Ciò è più facile per l'artista e più semplice per lo spettatore. Ma in ciò si cela il più spaventoso dei pericoli: quello di smarrirsi.

Vedo il più chiaro segno della genialità nel fatto che un artista resti fedele alla propria concezione, alla propria idea, ai propri principi in maniera così conseguente da non perdere mai il controllo di questa sua concezione, della propria verità: neppure per il piacere che prova mentre lavora.

Di persone geniali nel cinema non ve ne sono molte: Bresson, Mizoguchi, Sokurov, Vigo, Bunuel... È impossibile confonderli con un altro. V'è un alveo diritto dentro il quale ognuno di questi artisti procede, sia pure pagando alti prezzi, con punti deboli, persino con artificiosità, ma tutto in nome di un'unica idea, di un'unica concezione.

Negli ultimi anni, nella cinematografia mondiale sono stati fatti non pochi sforzi di creare nuove concezioni del film proprio allo scopo di avvicinarlo alla vita, alla verità del fatto. A suo tempo sono apparsi film come *Ombre* di Cassavetes, *The connection* di Shirley Clark, *Chronique d'une été* di Jean Rouch. Mi pare che in questi notevoli film, lasciando da parte ogni altro rilievo, si sia fatto sentire un insufficiente rigore, un'insufficiente consequenzialità nella ricerca di una piena e

incondizionata verità fattuale.

In Unione Sovietica, a suo tempo, si è parlato molto del film di Kalatozov e Urusevskij *La lettera non spedita* (*Neotpràvlennoe pis'mo*). Esso fu criticato soprattutto per lo schematismo e l'incompiutezza dei caratteri, per la banalità del 'triangolo', per l'imperfezione della struttura del soggetto, mentre, a mio modo di vedere, il difetto del film non consisteva in questo. Il suo difetto risiedeva invece nel fatto che gli autori, sia nella soluzione artistica generale del film, sia nella risoluzione di ogni singolo carattere, non avevano proseguito fino in fondo per la strada da essi stessi trovata e tracciata. Sarebbe stato necessario pedinare con la macchina da presa, per così dire, senza staccarsi d'un passo, i destini fattuali di questi uomini nella *tajgà*, senza distrarsi per rispettare qua e là i collegamenti della trama previsti nella sceneggiatura. Gli autori invece ora si ribellano al soggetto, ora si sottomettono ad esso. Non è così che i personaggi non siano stati creati, essi sono stati distrutti. Ma attenendosi ai resti di un soggetto tradizionale gli autori non hanno saputo essere liberi fino in fondo nel seguire la propria via: percorrendola essi avrebbero potuto scorgere e creare le figure dei propri personaggi in maniera completamente nuova. Il guaio in questo caso è stato l'insufficiente fedeltà ai propri principi.

L'artista ha il dovere di essere imperturbabile. Egli non ha il diritto di rivelare la propria commozione, la propria partecipazione, e di esprimere direttamente tutto questo. Qualsiasi commozione provocata dall'oggetto deve essere tramutata nella serenità olimpica della forma. Solo allora l'artista, potrà parlare delle cose che lo commuovono.

Chissà perché mi torna alla mente la lavorazione dell'*Andrej Rubl'ëv*.

L'azione del film si svolge nel XV secolo e fu tormentosamente difficile immaginarsi "come era ogni cosa allora". Dovemmo ricorrere a fonti di ogni genere: all'architettura, ai monumenti letterari, all'iconografia.

Se ci fossimo messi sulla strada della ricostruzione della tradizione pittorica, del mondo pittorico di quei tempi, ne sarebbe scaturita una realtà della Russia antica stilizzata e convenzionale, una realtà che, nel migliore dei casi, avrebbe richiamato alla mente le miniature o la pittura di icone

dell'epoca. Ma questa strada sarebbe errata per il cinema. Non ho mai capito, per esempio, come sia possibile costruire una messa in scena basandosi su opere pittoriche di qualsiasi genere. Ciò significa creare un quadro vivente per poi venire ricoperti di lodi superficiali del tipo: "Ah, come è stato colto lo spirito dell'epoca!", "Ah, che persone raffinate!". Ma ciò significa uccidere sistematicamente il cinema...

Perciò uno degli scopi che ci prefiggemmo nel nostro lavoro fu quello di ricostruire il mondo reale del XV secolo per lo spettatore di oggi, ossia di rappresentare questo mondo in modo tale che lo spettatore non avvertisse alcun esotismo da museo o da 'monumento' né nei costumi, né nel modo di parlare, né negli aspetti della vita quotidiana, né nell'architettura. Allo scopo di ottenere la verità dell'osservazione diretta — una verità, se così ci si può esprimere, 'fisiologica' — ci toccò a tratti scostarci dalla verità archeologica ed etnografica. Cademmo inevitabilmente nella convenzionalità, ma si trattava di una convenzionalità esattamente opposta a quella del "quadro vivente". Se improvvisamente comparisse uno spettatore del XV secolo, il materiale che abbiamo ripreso gli apparirebbe come qualcosa di strano. Ma non più strano di noi stessi e della nostra realtà. Noi viviamo nel XX secolo e proprio per questo ci è negata



Andrej Rublev, Trinità

la possibilità di costruire un film col materiale di seicento anni fa. Ma io ero e resto convinto che possiamo raggiungere i nostri scopi nonostante le complesse condizioni se andremo fino in fondo per una strada scelta con precisione. Benché per fare questo occorra lavorare “senza vedere la luce del giorno”. Sarebbe assai più semplice uscir fuori in una strada della Mosca di oggi e girare con la macchina da presa nascosta.

Non possiamo ricostruire alla lettera il XV secolo, per quanto studiamo i suoi monumenti. E anche il modo in cui lo sentiamo è completamente diverso da quello in cui lo sentivano gli uomini che vivevano allora. Ma anche la *Trinità* di Rublèv la percepiamo in modo diverso da come la percepivano i suoi contemporanei. E tuttavia la vita della *Trinità* si è prolungata attraverso i secoli: essa è vissuta allora, essa vive oggi e lega gli uomini del XX secolo a quelli del XV. Si può percepire la *Trinità* semplicemente come una icona. Si può percepirla come uno splendido oggetto da museo, diciamo come un esempio dello stile pittorico di una determinata epoca. Ma vi è un altro aspetto nella percezione di questa

icona, di questo monumento: possiamo rivolgerci a quel contenuto spirituale umano della *Trinità* che è vivo e comprensibile per noi, uomini della seconda metà del XX secolo. Ciò determina anche il nostro approccio alla realtà che ha generato la *Trinità*.

Avendo scelto un simile approccio dovemmo introdurre in questa o in quella inquadratura qualche cosa che distruggesse la sensazione di esotismo e di restauro da museo.

Nella sceneggiatura c'era questo episodio: un contadino si costruisce due ali, sale sul tetto di una chiesa e si butta giù sfracellandosi al suolo.

Noi 'ricostruimmo' questo episodio controllandone l'essenza psicologica. Evidentemente si trattava di un uomo che durante tutta la sua vita non aveva fatto altro che pensare a come avrebbe potuto volare. Ed ecco che si arrampica sul tetto della chiesa con le ali sotto il braccio: come poteva accadere nella realtà? La gente gli corre dietro, egli si affretta... Poi il salto. Che cosa aveva potuto vedere e sentire quest'uomo che per la prima volta aveva spiccato il volo? Non aveva fatto in tempo a vedere mila, era caduto e si era sfracellato. Aveva percepito soltanto la sua caduta, inattesa e spaventosa. Il pathos del volo, il simbolismo del volo erano annullati, perché il significato era il più immediato, il più primario, rispetto alle associazioni di idee alle quali siamo ormai assuefatti.

Sullo schermo doveva apparire semplicemente un contadino sudicio, e poi la sua caduta, l'urto contro il terreno e la morte. Si trattava di un avvenimento concreto, di una catastrofe umana, osservata dagli astanti non diversamente da come accadrebbe oggi se qualcuno sotto i nostri occhi per qualche ignoto motivo si gettasse sotto un'automobile e poi giacesse lì sull'asfalto.

Ci scervellammo a lungo per trovare la possibilità di rompere il simbolo plastico sul quale è basato l'episodio e giungemmo alla conclusione che la radice del male stava proprio nelle ali. Perciò, per distruggere il "complesso di Icaro" dell'episodio, escogitammo un pallone aerostatico. Un pallone assurdo, confezionato con pelli, funi e stracci. A nostro modo di vedere esso uccideva il falso pathos dell'episodio rendendo l'avvenimento unico.

In primo luogo bisogna descrivere l'avvenimento, e non il

proprio atteggiamento nei confronti di esso. Quest'ultimo deve essere determinato da tutto il quadro e scaturire dalla sua interezza. È come in un mosaico: ogni singola tessera è di un distinto colore uniforme. Ciascuna di esse è azzurra, o bianca, o rossa e sono tutte diverse. Ma poi, quando si guarda all'opera compiuta, si scorge quello che aveva in mente l'autore.

...Io amo molto il cinema. Io stesso ignoro ancora molte cose: se, per esempio, il mio lavoro corrisponderà così esattamente alla concezione alla quale mi attengo, al sistema di ipotesi di lavoro che ora prospetto. Tutt'attorno ci sono troppe tentazioni: la tentazione dei luoghi comuni, delle idee artistiche altrui. In generale, infatti, è così facile girare una scena in modo raffinato, ad effetto, per strappare gli applausi... Ma basta svoltare in questa direzione e tu sei perduto.

Per mezzo del cinema bisogna porre i problemi più complessi del mondo moderno, al livello di quei grandi problemi che nel corso dei secoli sono stati l'oggetto della letteratura, della musica e della pittura. Occorre soltanto cercare, cercare ogni volta da capo, la strada, l'alveo lungo il quale deve muoversi l'arte del cinema. Sono convinto che per chiunque di noi il lavoro concreto nel campo del cinema può rivelarsi un'impresa infruttuosa e disperata se non comprenderà esattamente e senza equivoci in che cosa consiste la specificità interiore di quest'arte, se non troverà dentro se stesso la chiave di essa. E così vi ho esposto le mie vedute a proposito di questa specificità.

Note

1 Fédor Dostoevskij *I demoni*, Milano 1981, pag. 284 (traduzione di G. Buttafava).

Vocazione e destino

Dunque il cinema, come ogni altra arte, ha la propria particolare incarnazione poetica e la propria vocazione, il proprio destino: il cinematografo è nato per esprimere una particolare, specifica parte della vita, una parte dell'Universo che, fino ad allora, non era stata assimilata dal pensiero e che non poteva essere espressa dalle altre arti. Questa o quella arte nasce sempre a causa di un'esigenza spirituale e gioca uno speciale ruolo nell'impostazione dei profondi problemi che sorgono davanti ad essa nella sua epoca.

Torna qui a proposito rilevare la curiosa considerazione espressa da padre Pavel Florenskij nell'*Iconostasi*, dove scrive sulla prospettiva inversa. Egli ritiene che l'uso nella pittura russa antica della prospettiva inversa non sia assolutamente da attribuire al fatto che i pittori di icone russi non avrebbero conosciuto le leggi ottiche scoperte dal Rinascimento italiano ed elaborate in Italia dall'Alberti. Florenskij, non senza fondamento, ritiene che, se i pittori russi avessero osservato la natura, non avrebbero potuto non accorgersi della prospettiva e non scoprirla. A dire il vero, sarebbe stato possibile non averne bisogno per il momento, ossia sarebbe stato possibile *trascurarla*. Perciò la prospettiva inversa nella pittura russa antica, a differenza di quella rinascimentale, esprime l'esigenza di una peculiare messa in luce dei particolari problemi spirituali che si ponevano gli antichi pittori russi, a differenza dei pittori italiani del Quattrocento (a proposito, esiste una teoria secondo la quale Andrej Rublëv si sarebbe recato a Venezia e di conseguenza, non avrebbe potuto ignorare l'elaborazione del problema della prospettiva operata dai pittori italiani).

Il cinema, se arrotondiamo la data della sua nascita, è un coetaneo del XX secolo. La cosa non è casuale e sta a indicare che circa cent'anni fa si crearono motivi sufficientemente

validi perché nascesse la nuova Musa.

Prima del cinematografo, forse, nessun tipo d'arte era sorto in seguito a un'invenzione tecnica apparsa a causa, di una determinata esigenza vitale. Il cinematografo si presentò come quello strumento del nostro secolo tecnico necessario all'umanità per l'ulteriore conoscenza della realtà. Ogni arte, infatti, abbraccia soltanto uno degli aspetti della nostra conoscenza spirituale e sensibile.

Allo scopo di determinare esattamente i confini estetici del cinematografo, i limiti della sua influenza, bisogna cominciare da lontano. Se esso è nato a cavallo tra i due secoli, evidentemente lo esigevano certe esigenze dell'anima umana sorte in un'epoca di cui serbiamo memoria. Qual è la sfera della sua influenza? E reale, legittimo il tempo della sua apparizione?

Nel processo di difesa dell'uomo dall'elemento che lo minaccia sul cammino della sua evoluzione, l'umanità elabora, secondo l'espressione di Oppenheimer, un' *immunità*. Questa ci dà la possibilità di liberare il massimo della nostra energia per il lavoro, per la creazione e, ahimè, di essere meno dipendenti dalle condizioni naturali. Tale processo necessariamente coinvolge l'uomo sociale e nel XX secolo l'*occupazione* dell'uomo nell'attività sociale aumenta di parecchie volte, in maniera smisurata, sia nell'industria che nella scienza, nell'economia e in molti altri campi della vita che richiedono all'uomo uno sforzo costante e un'attenzione che non si allenta mai, ossia, innanzitutto, tempo.

Così all'inizio del secolo si formarono una grande quantità di gruppi sociali che davano alla società persino più di un terzo del proprio tempo. Cominciò ad accentuarsi la specializzazione e il tempo degli specialisti si trovò a dipendere in maniera sempre maggiore dalla loro attività. La vita e il destino cominciarono a conformarsi in dipendenza e in relazione alla professione. L'uomo cominciò a vivere in maniera più chiusa, sovente in base a un orario che limitava fortemente la sua *esperienza* nel senso più ampio di questa parola, nel senso della comunicazione con gli altri o della quantità di impressioni immediate che si ricevono. In seguito crebbe molto la cosiddetta esperienza strettamente specialistica che, in ultima analisi, questi singoli gruppi di specialisti cessarono quasi di

scambiarsi tra di loro.

Sorse il pericolo di una mutilazione dell'informazione, nel senso della sua monotonia e uniformità derivante dall'unicità dell'occupazione sociale in un sistema chiuso. Diminuiro­no le possibilità di scambiarsi le esperienze, si indebolirono i contatti degli uomini tra di loro. Insomma, il perfezionamento spirituale dell'individuo venne a trovarsi in una pericolosa situazione in cui gli è impossibile realizzarsi, limitato dai confini della necessità puramente industriale. Il destino dell'uomo diventò così standardizzato, spesso indipendente dalle qualità individuali della personalità. Ed ecco che quando l'uomo si ritrovò posto in diretta dipendenza dal proprio destino sociale e la standardizzazione dell'individuo si trasformò in una minaccia pienamente reale, proprio allora *nacque il cinema*.

Esso conquistò il pubblico in maniera straordinariamente rapida e impetuosa, divenendo una delle maggiori fonti di profitto nell'economia degli stati. Come spiegare il fatto che milioni di spettatori cominciarono a riempire le sale cinematografiche e a vivere con trepidazione gli istanti in cui si spegne la luce in sala, e sullo schermo cominciano ad apparire le prime immagini del film?

Lo spettatore, quando acquista il biglietto per entrare al cinema, è come se aspirasse a colmare le lacune della propria esperienza e si lancias-



Solaris: ancora dalla sequenza della morte e resurrezione di Chari.

se all'inseguimento del 'tempo perduto', ossia se si sforzasse di riempire il vuoto di esperienza spirituale formatosi a causa della specificità della sua esistenza attuale, collegata con la sua occupazione, con la limitatezza dei contatti, con l'uniformità e

la mancanza di spiritualità dell'istruzione moderna.

Si può affermare, naturalmente, che l'insufficienza della propria esperienza spirituale viene compensata anche per mezzo delle altre arti e della letteratura. Naturalmente, in rapporto a questa ricerca del 'tempo perduto', tornano subito alla mente Proust e i suoi volumi intitolati *Alla ricerca del tempo perduto*. Ma nessuna delle vecchie e onorate arti ha un'udienza così di massa come il cinema, per sventura del cinema e per fortuna delle altre arti. Il ritmo, il procedimento mediante il quale il cinema comunica allo spettatore quell'esperienza condensata della quale l'autore vuole metterlo a parte, corrispondono forse più esattamente alla vita contemporanea con la sua mancanza di tempo? È forse più esatto affermare che il cinema non è tanto dinamico nella conquista del pubblico, quanto che lo conquista col suo dinamismo? Non a tutti è chiaro che la massa è sempre un'arma a doppio taglio.

Infatti il dinamismo e il carattere di divertimento impressionano proprio la parte più inerte del pubblico.

Nella nostra epoca la reazione degli spettatori a questo o a quel film è radicalmente diversa dall'impressione che producevano le pellicole degli anni Venti e Trenta. Quando milioni di persone in Russia andavano, per esempio, a vedere *Capaev*, l'impressione o, più esattamente, l'entusiasmo suscitato dal film, era allora in perfetta e, come pareva allora, naturale sintonia con la sua qualità: agli spettatori veniva proposta, per così dire, un'autentica opera d'arte, ma essa li attraeva, in realtà, perché costituiva un genere nuovo e non assimilato.

Ora invece si è creata una situazione nella quale assai spesso gli spettatori preferiscono una stupidaggine commerciale a *Persona* di Bergman o a *L'argent* di Bresson. La gente del mestiere in questi casi allarga le braccia sconcertata e spesso profetizza alle opere serie e significative l'insuccesso presso il largo pubblico...

Qual è la causa di ciò? La decadenza dei costumi o l'impovertimento della regia?

Né l'una né l'altro. Sia l'una che l'altro.

Semplicemente il cinema esiste e si sviluppa in condizioni nuove, profondamente diverse da quelle verso le quali tuttora,

in maniera abbastanza arbitraria, ci spinge la memoria. L'avvincente sensazione che sbalordiva un tempo gli spettatori degli anni Trenta si spiegava con la gioia generale di chi assisteva con entusiasmo alla nascita *di una nuova arte*, che aveva da poco acquistato allora anche il suono. Il fenomeno stesso di questa nuova arte che dimostrava una nuova interezza, una nuova figuratività, che rivelava aspetti sconosciuti della realtà, colpiva lo spettatore e non poteva non trasformarlo in un entusiasta.

Meno di quindici anni ci separano dall'imminente XXI secolo. Nel corso della sua esistenza, attraverso voli e cadute, il cinema ha percorso un lungo e tortuoso cammino. Si sono create delle interrelazioni complesse tra i film autenticamente artistici e la produzione commerciale. L'abisso tra queste due realtà si approfondisce ogni giorno di più, sebbene vengano creati continuamente film che sono indubbiamente pietre miliari nella storia del cinema.

Ciò è legato alla circostanza che gli spettatori hanno cominciato ad assumere atteggiamenti differenziati rispetto ai film, soprattutto in conseguenza del fatto che il cinema ha cessato da molto tempo di fare effetto su di loro come un fenomeno nuovo e originale, mentre aumenta la varietà delle esigenze spirituali. Nello spettatore si sono formate simpatie e antipatie. Ciò, per converso, significa che ogni autore cinematografico ha cominciato ad avere un proprio pubblico, una propria cerchia di spettatori. La demarcazione dei gusti degli spettatori è espressa talvolta in maniera estremamente netta. E in questo non c'è nulla di male o di pericoloso: la presenza di predilezioni estetiche testimonia della crescita dell'autocoscienza.

Il regista a sua volta si occupa in maniera più approfondita degli aspetti della realtà che lo interessano. Fanno la loro apparizione gli spettatori fedeli e i registi prediletti, per questo oggi non bisogna orientarsi e contare su un successo totale presso gli spettatori, se si è interessati a che il cinema si sviluppi come arte anziché come spettacolo commerciale. Anzi, il successo di massa di un film oggi ci fa sospettare che esso appartenga non all'arte, ma alla cosiddetta cultura di massa.

Gli attuali dirigenti della cinematografia sovietica, che sostengono che la cultura di massa esiste e si sviluppa solo in

Occidente, mentre gli artisti sovietici sono chiamati a creare un'autentica arte per il popolo, in realtà sono interessati alla produzione di film che rispondano a una domanda di massa e, mentre enfaticamente discettano sullo sviluppo "delle tradizioni autenticamente realistiche" del cinema sovietico, in realtà sotto sotto incoraggiano la produzione di film assai lontani dalla realtà e dai problemi tra cui realmente vive il popolo. Indicando i successi del cinema sovietico degli anni Trenta essi sognano anche adesso delle udienze di massa, sforzandosi di far finta in ogni modo che nulla sia cambiato da allora nei rapporti tra il film e il pubblico.

Ma il passato, fortunatamente, non si può resuscitare, aumenta l'autocoscienza individuale e la consapevolezza della dignità delle proprie visioni. Grazie a ciò il cinema si sviluppa, la sua forma diventa più complessa assorbendo in sé una problematica sempre più profonda e rivelando questioni che riuniscono le persone più diverse, con destini differenti, con caratteri contraddittori e temperamenti che non hanno nulla in comune tra loro. Oggi è impossibile immaginarsi una reazione unanime anche di fronte alla più indiscutibile, profonda, vivida e geniale opera d'arte. La coscienza collettiva, instillata dalla nuova ideologia socialista, sotto la spinta delle reali complicazioni della vita cede il passo all'autocoscienza individuale. La condizione del contatto tra l'artista e lo spettatore è determinata ora dalla possibilità di un dialogo tra loro, indirizzato a uno scopo preciso, rispondente all'obiettivo, necessario e desiderato da entrambe le parti. L'artista e il suo spettatore sono uniti da interessi, da inclinazioni, comuni, da punti di vista vicini sull'argomento e, infine, da un analogo livello spirituale. In caso diverso gli interlocutori più interessanti su un piano individuale rischiano di venirsi a noia vicendevolmente, di suscitare l'uno nell'altro malevolenza e irritazione reciproca. Questo fenomeno è normale ed è del tutto evidente che persino i classici sono ben lontani dall'equivalersi nell'esperienza soggettiva di ogni singola persona.

L'uomo, che è capace di gustare l'arte limita egli stesso, in base alle proprie predilezioni, la sfera delle sue opere preferite. È proprio la mediocrità, incapace di giudizio proprio, che si rivela onnivora. Per la personalità sviluppata in senso estetico

e spirituale non esistono valutazioni stereotipate, sedicentemente obiettive. Chi sono questi giudici che, in nome di un giudizio e di una valutazione obiettivi, pretendono di elevarsi aldisopra dell'opinione generale? In compenso la situazione delle relazioni tra l'artista e lo spettatore obiettivamente esistente testimonia del fatto che *soggettivamente* sono interessate all'arte *categorie numerosissime di persone*. .

Le opere dell'arte cinematografica tendono ad organizzarsi in una sorta di grumo di esperienza materializzato dall'artista nei suoi film. L'individualità del regista predetermina una certa configurazione dei suoi rapporti con il mondo. L'individualità determina e limita il collegamento col mondo, la selettività dei collegamenti acuisce la soggettività del mondo rispecchiato dall'artista.

Raggiungere la verità dell'immagine cinematografica è soltanto una parola, la formulazione di un sogno, la constatazione di un'aspirazione che, tuttavia, ogni volta, realizzandosi, dimostrerà la specificità della scelta fatta dal regista, ciò che è individuale nella sua posizione. Sforzarsi di raggiungere la *propria* verità (ma una verità diversa, 'generale', non può esistere) vuol dire cercare la *propria* lingua, il *proprio* sistema espressivo chiamato a dar forma all *e proprie* idee. Solo i film di differenti registi raccolti insieme possono dare una sorta di quadro relativamente realistico e tendenzialmente completo del mondo moderno, delle sue preoccupazioni, delle sue inquietudini, dei suoi problemi, incarnando, in ultima analisi, quell'esperienza generale che manca all'uomo moderno e per dar corpo alla quale vive l'arte del cinema. Come, del resto, ogni altra arte.

Debbo riconoscere che, fino all'apparizione del mio primo film, né io mi sentivo un regista, né il cinema sospettava della mia esistenza.

Sfortunatamente fino alla presa di coscienza del mio bisogno di creare (anche dopo l'apparizione dell'*Infanzia di Ivàn*) il cinema continuava a rimanere per me a tal punto una cosa in sé, che a fatica mi immaginavo il ruolo al quale mi aveva preparato il mio maestro, Michail Il'ic Romm. Era una sorta di movimento parallelo, senza punti di contatto e influenze reciproche. Il futuro non si univa con il presente. *Io*

non mi raffiguravo la mia funzione spirituale nel futuro. Ancora non vedevo lo scopo che si raggiunge soltanto nella lotta contro se stessi e che indica il punto di vista sul problema, espresso in senso definito una volta per sempre. In seguito può cambiare solamente la tattica, ma lo scopo mai, poiché esso indica la funzione etica.



Andrei Tarkovskij con la protagonista Natalia Bondarčuk durante le riprese.

Fu un periodo, da una parte, di accumulazione di possibilità espressive in senso professionale e, dall'altra, di ricerca dei predecessori, di una tradizione unitaria che non osavo interrompere per analfabetismo e ignoranza. Feci semplicemente conoscenza con l'oggetto del cinema nel quale in seguito avrei lavorato. A proposito, la mia esperienza dimostra una volta di più (e quale volta!) l'impossibilità di *insegnare* a essere regista per mezzo di un istituto di istruzione superiore. Per diventarlo non basta apprendere certe cose, acquisire capacità e metodologie professionali. Anzi, come ha detto qualcuno, per scrivere bene bisogna dimenticare la grammatica (a dire il vero, però, prima di dimenticarla bisogna conoscerla...).

La persona che intraprende il tentativo di diventare regista rischia tutta la propria vita ed è l'unico responsabile di questo rischio. Cosicché questo rischio deve essere l'atto cosciente di una persona matura. L'enorme collettivo dei pedagoghi che

preparano gli artisti non può rispondere per gli anni sacrificati e perduti dal regista fallito, che arriva assai sovente direttamente dai banchi della scuola. Al problema della selezione degli allievi dei cosiddetti istituti superiori artistici non ci si può accostare in maniera puramente pragmatica: qui si pone anche un problema etico, dato che l'ottanta per cento degli allievi che studiano per diventare registi o attori va poi a ingrossare le file delle persone professionalmente inette, che gravitano per tutta la vita nell'orbita del cinema e alle quali, nella schiacciante maggioranza dei casi, manca la forza di abbandonare il cinema e di abbracciare un'altra professione. Dopo aver dedicato sei anni allo studio del cinema, è difficile per una persona dire addio alle proprie illusioni. In questo senso l'apparizione della prima generazione di cineasti sovietici appare più organica. Il loro approdo al cinema era una risposta al richiamo dell'anima e del cuore. Si trattò di un gesto non solo sorprendente, ma anche naturale per quei tempi, di cui ai nostri giorni molti non vogliono comprendere l'autentico significato. Esso si racchiudeva nel fatto che il cinema classico sovietico era fatto da adolescenti, quasi da ragazzi, che spesso non erano in grado di valutare lucidamente il senso delle proprie azioni e di assumersene la responsabilità.

Cionondimeno fu per me abbastanza istruttiva la strada del VGIK, che ha sotterraneamente preparato la mia attuale valutazione dell'esperienza sulla quale abbiamo studiato. Come ha detto Hesse nel *Gioco delle perle di vetro*, "La verità deve essere vissuta e non insegnata. Preparati alle battaglie!".

Il movimento diventa autentico, ossia capace di trasformare la tradizione in energia sociale, solo quando il destino di tale tradizione, la sua tendenza di sviluppo e di movimento, coincide (sia pure anticipandola) con la logica obiettiva di sviluppo della società.

In relazione a ciò vai la pena qui di ritornare ancora al *Rublèv*, al quale potrebbe del tutto legittimamente essere premessa in qualità di epigrafe la sopra citata frase di Hesse.

In sostanza il personaggio di Andrej Rublèv è stato costruito secondo lo schema del ritorno alla posizione iniziale che, spero, emerge dal film in maniera abbastanza involontaria dal 'libero' corso della vita, ricreato sullo schermo più o meno naturalmente e organicamente. La storia della vita di Rublèv

per noi, in sostanza, è la storia di una concezione *insegnata*, imposta che, dopo essere bruciata nell'atmosfera della realtà vivente, risorge dalle ceneri come una verità totalmente nuova, appena svelata.

Dalla sua educazione nel monastero della Trinità e di San Sergio sotto l'ala di Sérgij Radonezskij, Andrej assimilò il motto fondamentale: amore, unità, fratellanza. In un'epoca di disordini sanguinosi, di lotte fratricide e sotto il tallone dei tartari, questo motto, suggerito dalla realtà e dalla perspicacia politica di Sérgij, esprimeva la necessità dell'unificazione e della centralizzazione di fronte al giogo tartaro-mongolico, come unica possibilità di sopravvivere e di conquistare l'indipendenza facendo leva sulla propria dignità nazionale e religiosa.

Il giovane Andréj aveva appreso queste idee con l'intelletto, era semplicemente stato educato ad esse, gliene avevano, come si suol dire, "imbottito il cervello".

Uscito dalle mura del monastero della Trinità egli si scontra con una realtà inattesa, sconosciuta e veramente spaventosa. La tragicità di quell'epoca può essere spiegata soltanto con la necessità ormai impellente del cambiamento.

È facile figurarsi come fosse impreparato Andréj allo scontro con la vita, dopo essere stato difeso da essa dalla muraglia metaforica del monastero che deformava la reale prospettiva della vita che si stendeva lontano, oltre i suoi confini... E solo dopo esser passato attraverso i cerchi



I protagonisti di Solaris, Natalja Bondarcuk e Donatas Banionis.

della sofferenza ed esser divenuto partecipe del destino del proprio popolo, Andrėj, che aveva perduto la fede nella compatibilità dell'idea di bene con la realtà, torna di nuovo al punto da cui aveva cominciato, all'idea di amore, di bene e di fratellanza. Ma dopo aver ormai provato sulla propria pelle la grande, superiore verità di tale idea, che esprimeva le aspirazioni del popolo martoriato.

Le verità tradizionali rimangono tali soltanto quando vengono confermate dall'esperienza personale... I miei anni studenteschi, gli anni in cui mi accostavo alla professione che,

evidentemente, ero destinato a praticare per tutta la vita, mi paiono abbastanza strani...

Lavoravamo molto “sulla pedana”, ossia facevamo esercitazioni pratiche di regia e di recitazione davanti al pubblico degli studenti, scrivevamo molto preparando da noi le sceneggiature dei lavori scolastici. Ma film ne vedevamo pochi (ora, per quanto ne so io, gli studenti del VGIK ne vedono ancora di meno): gli insegnanti e i dirigenti temevano la cattiva influenza del cinema occidentale che i giovani studenti avrebbero potuto assorbire in maniera insufficientemente critica... Questo è un nonsenso: non si riesce a capire come si possano apprendere le professioni del cinema ignorando l'esperienza del cinema mondiale. Ciò, in ultima analisi, conduce a far sì che gli studenti inventano l'ombrello (se lo inventano). Si può forse immaginare un pittore che non visiti i musei o gli atelier dei suoi colleghi, uno scrittore che non legga libri? E un cineasta che non veda film? Prego, eccolo qui davanti a voi: è uno studente del **vgik**, il quale, mentre studia tra le pareti di questo Istituto, viene quasi privato della possibilità di tener dietro alle conquiste del cinema mondiale.

Ricordo ancora adesso il primo film che riuscii a vedere all'istituto alla vigilia degli esami — si trattava di *Les bas-fonds* di Renoir, tratto dal dramma di Gor'kij... La proiezione mi lasciò l'impressione di qualche cosa di proibito, di clandestino e di innaturale. Il ruolo di Pepel era recitato da Jean Gabin e quello del Barone da Louis Jouvet...

Arrivato al quarto corso, non si sa come, ad un tratto, la mia condizione di spirito metafisico-contemplativa improvvisamente cambiò. Dentro di noi ribollivano le forze e tutta la nostra energia era indirizzata alla pratica produttiva e, successivamente, all'opera di pre-diploma, che girai in collaborazione con un mio compagno di corso. Si trattava di un film relativamente grosso, realizzato con i mezzi dello studio cinematografico dell'istituto e della Televisione Centrale, sul lavoro di sminamento da parte dei soldati del genio di un deposito di munizioni tedesco rimasto dai tempi della guerra.

Lavorando su una sceneggiatura mia, assolutamente scadente, ahimè, non avvertivo assolutamente che stavo avvicinandomi a ciò che si chiama cinema. Il guaio, poi, diventava ancor più grave per il fatto che girando questo

lavoro ci sentivamo continuamente attratti dal lungometraggio, ossia, come erroneamente ci sembrava allora, dal vero cinema. In realtà girare un film breve è forse più difficile che girare un lungometraggio — in questo caso, infatti, è indispensabile possedere un senso della forma irreprensibile! Ma a quei tempi eravamo posseduti soprattutto da ambizioni produttivo-organizzative, mentre la concezione del film come opera d'arte ci sfuggiva completamente. Perciò non sapemmo utilizzare il lavoro su un cortometraggio per definire i nostri intenti estetici...

Ancora adesso, tuttavia, non ho perso la speranza di riuscire un giorno a girare un cortometraggio: per tale evenienza nel mio taccuino ci sono perfino taluni abbozzi. Eccone uno, per esempio: una poesia di mio padre, il poeta Arsénij Aleksàndrovic Tarkovskij, che dovrebbe essere letta da lui. Dovrebbe! Ma ci rivedremo mai più?

Ecco questa poesia.

Da bambino mi ammalai
Di freddo e di paura. Mi strappavo la crosticina
E mi leccavo le labbra: ancora
Ricordo il gusto fresco e un po'salato.
E sempre andavo, e sempre andavo, andavo,
Mi sedevo su una scala in un androne, mi riscaldavo,
Me ne andavo col delirio addosso, come al suono del piffero
Dietro al cacciatore di topi verso il fiume, mi sedevo, mi
riscaldavo

Sulla scala; e rabbrivivo tutto.
E mia madre era lì ritta e mi faceva segno con la mano,
Era lì vicino, sembrava, ma non potevo avvicinarmi:
Appena mi avvicinavo — lei era a sette passi,
E mi faceva segno con la mano; mi avvicinavo — e lei era
A sette passi, e mi faceva segno con la mano.
Provai caldo e mi slacciai il colletto, mi sdraiai,
Qui squillarono le trombe, una luce mi ferì
Le palpebre, galopparono via i cavalli, mia madre
Volava sopra il lastricato e mi faceva segno con la mano,
E volò via lontano...
Ed ancora rivedo in sogno
Un bianco ospedale sotto i meli,

E un bianco lenzuolo fin sotto la gola,
E un bianco dottore che mi guarda,
E ai piedi del letto c'è una bianca infermiera
E muove le ali. Ed essi rimasero.
Mia madre invece venne, mi fece segno con la mano
E volò via lontano...

Ed ecco la sequenza figurativa che da lungo tempo ho immaginato in rapporto con questa poesia.

Inquadratura 1.

Veduta d'assieme a grande distanza. Una città ripresa dall'alto, in autunno o all'inizio dell'inverno. Lento zoom su un albero che si erge accanto alla muraglia intonacata di un monastero.

Inquadratura 2.

Primo piano. Panoramica verso l'alto, contemporaneamente zoom: una pozzanghera, l'erba, il muschio, ripresi in primo piano come se fossero un paesaggio.

Fin dalla prima inquadratura si sente il rumore — penetrante, fastidioso — della città, che si spegne completamente alla fine della seconda inquadratura.

Inquadratura 3.

Primo piano. Un falò. Una mano protende verso la fiamma morente una vecchia busta spiegazzata. Il fuoco divampa. Panoramica verso l'alto. — Mio padre (l'autore della poesia) è in piedi accanto all'albero, con gli occhi fissi sul fuoco. Poi egli si china, evidentemente per attizzare il fuoco.

Passaggio a un campo lungo. — Un ampio paesaggio autunnale. Il cielo è nuvoloso. Lontano, in mezzo ai campi, arde il falò. Mio padre attizza il fuoco. Si raddrizza, si volta e si allontana dalla macchina da presa attraverso i campi.

Lenta carrellata con lo zoom fino a un campo medio di spalle. — Mio padre continua a camminare.

Carrellata con lo zoom in modo tale che la persona che cammina risulti sempre della stessa grandezza. Poi, girandosi gradualmente, si dispone di profilo rispetto alla macchina da presa. — Mio padre sparisce dietro agli alberi, da dietro ai

quali, muovendosi nella stessa direzione, appare suo figlio. Graduale passaggio con lo zoom sul volto del figlio che, alla fine dell'inquadratura, si muove quasi fin contro la macchina.

Inquadratura 4.

Dal punto di vista del figlio. — Movimento della macchina verso l'alto e zoom — una strada, pozzanghere, dell'erba disseccata. Dall'alto, ruotando, una piuma bianca cade nella pozzanghera.

(Questa piuma, in seguito, la utilizzerai in *Nostalghia*).

Inquadratura 5.

Primo piano. Il figlio guarda la piuma caduta, poi alza lo sguardo verso il cielo. Si china, esce dall'inquadratura. Passaggio con lo zoom a un campo lungo. — Il figlio in campo lungo solleva la piuma e procede oltre. Sparisce dietro gli alberi, aldilà dei quali, continuando il suo cammino, appare il nipote del poeta. Nella sua mano c'è la piuma bianca. Cala la notte. Il nipote cammina attraverso i campi...

Passaggio con lo zoom a un campo lungo del nipote di profilo che ad un tratto nota qualcosa fuori campo e si arresta.

Panoramica nella direzione del suo sguardo. In campo lungo ai bordi del bosco che si oscura c'è un angelo. Oscuramento con contemporanea dissolvenza.

I versi devono risuonare approssimativamente dall'inizio della terza inquadratura e fino alla fine della quarta. Tra il falò e la caduta della piuma. Quasi contemporaneamente con la fine della poesia si comincia ad udire l'ultima parte del finale della *Sinfonia di addio* di Haydn che termina insieme all'oscuramento.

A dire il vero, se mi capitasse realmente di girare questo film, difficilmente esso avrebbe sullo schermo lo stesso aspetto che ha nel mio taccuino: non posso, infatti, essere d'accordo con René Clair che una volta ha detto: "Il mio film è già ideato, ora devo soltanto girarlo". Nel mio caso l'incarnazione nel film della sceneggiatura scritta avviene in maniera diversa. Forse non mi è mai capitato di constatare che l'idea iniziale del film fosse mutata nella sua essenza dal momento dell'ideazione a quello della realizzazione. La spinta iniziale che ha provocato

la nascita di questo o quel film rimane immutata ed esige di essere portata a compimento nel corso del lavoro. Tuttavia nel corso delle riprese, del montaggio, della sonorizzazione, essa continua a cristallizzarsi in forme più precise e tutta la struttura di immagini del film fino all'ultimo momento non è mai per me definitiva. Il processo di creazione di qualsiasi opera consiste nella lotta con il materiale che l'artista si sforza di sottomettere in nome della piena e completa realizzazione del suo pensiero principale (che vive nella prima, immediata percezione di esso).

Purché nel corso del lavoro non vada dispersa la cosa principale, in nome della quale è stato ideato tutto il film!... Tanto più quando l'idea iniziale si incarna con mezzi cinematografici, ossia quando si impiegano le immagini della realtà stessa: tutta l'idea iniziale deve prender vita nel corpo del film soltanto attraverso il contatto immediato con la realtà del mondo materiale.

Secondo il mio punto di vista, la tendenza più spaventosa, più perniciosa per il futuro film consiste nel tentativo di attenersi esattamente nel proprio lavoro a ciò che è stato scritto sulla carta, di trasferire sullo schermo delle costruzioni pensate precedentemente, spesso puramente intellettualistiche. Una banale operazione di questo genere è in grado di effettuarla qualsiasi artigiano dotato di una certa professionalità. La natura della vivente creazione, invece, esige il gusto dell'osservazione immediata del mutevole mondo materiale in continuo movimento. Il pittore con i colori, il letterato con le parole, il compositore con i suoni conducono una lotta aspra, estenuante e coerente per padroneggiare il materiale che costituisce la base delle loro opere.

Il cinema, invece, è nato come procedimento per fissare *il movimento* stesso della realtà nella sua irripetibilità fattografica concreta, l'istante riprodotto sempre di nuovo, istante dopo istante, nella sua instabile fuggevolezza, della quale siamo in grado di impadronirci imprimendola sulla pellicola. Da ciò sono condizionati i mezzi del cinema. La concezione dell'autore diventa vivente testimonianza umana, capace di emozionare e di interessare lo spettatore, soltanto quando sappiamo 'tuffarla' nel torrente della realtà che fugge via impetuosamente, da noi fissata nella palpabile concretezza di

ogni istante raffigurato, nella sua irripetibilità e unicità emozionale e di tessitura... Altrimenti il film è destinato ad invecchiare e a morire ancor prima di nascere...

Dopo aver terminato *L'infanzia di Ivàn*, per la prima volta avverti che il cinema si trovava da qualche parte, accanto a me. Come nel gioco a “acqua-acqua, fuoco-fuoco”, come in una stanza buia avverti la presenza di un uomo anche se questi trattiene il fiato e non respira. Esso era da qualche parte vicino a me. Lo compresi dalla mia stessa agitazione, simile all'inquietudine di un cane da caccia che ha fiutato la preda. Era avvenuto il miracolo: il film era riuscito! Ora da me si esigeva qualcosa di completamente diverso. Dovevo comprendere che cos'è il cinema.

È qui che sorse l'idea del Tempo Impresso sulla Pellicola. L'idea che mi consentì di cominciare a costruire una concezione entro l'ambito della quale la mia fantasia sarebbe stata limitata nella ricerca delle forme e delle soluzioni figurative. Una concezione che mi slegasse anche le mani e mi desse la possibilità di rigettare tutto ciò che era inutile, estraneo, non indispensabile, in modo che si risolvesse da sé il problema di che cosa è necessario al film e di che cosa è invece per esso controindicato.

Ora conosco ormai due registi che hanno lavorato muniti di rigidi, ma volontari, paraocchi, che li aiutavano a creare una forma autentica per la propria concezione: sono Mizoguchi e Bresson. Ma Bresson è forse l'unica persona nella storia del cinema che abbia raggiunto una completa fusione della propria pratica con la concezione da lui stesso preliminarmente elaborata e formulata teoricamente. Io non conosco, sotto questo aspetto, un artista più conseguente.

Il suo criterio principale è stato la distruzione della cosiddetta espressività, nel senso che egli voleva eliminare il confine tra l'immagine e la vita reale, o, in altre parole, far sì che la vita reale apparisse figurale ed espressiva. Nessuna introduzione speciale di materiale, nessun gioco di pedali, nessuna intenzionale generalizzazione avvertibile dall'occhio. Come, proprio a proposito di Bresson, ebbe a dire Paul Valéry: “...La perfezione viene raggiunta soltanto da colui che rinuncia ad ogni sorta di mezzi che conducono all'esagerazione”. L'apparenza di una modesta e ingenua osservazione della vita.

In qualche cosa questo principio è vicino all'arte orientale di ispirazione zen, nella quale l'osservazione della vita, paradossalmente, nella nostra percezione si tramuta nella più alta figuralità. Forse soltanto in Puskin il rapporto tra la forma e il contenuto è talmente magico, così divinamente organico. Ma Puskin era come Mozart: per lui creare era come respirare, senza alcuna teorizzazione di principi al riguardo. Bresson, invece, nella sua attività creativa ha unito nella maniera più conseguente, integrale e monolitica, la teoria e la pratica della poesia del cinema.

La precisione e la lucidità della visione delle condizioni del compito aiutano a trovare senza sperimentalismi un equivalente esatto dei propri pensieri e delle proprie sensazioni.

Lo sperimentalismo! Diciamo pure — la ricerca! Può forse avere alcun rapporto, un concetto come quello di sperimentalismo, con il poeta, ad esempio, che ha scritto questo:

Sulle colline della Georgia giace la nebbia della notte,
Rumoreggia l'Aragvi innanzi a me.
Son triste e leggero; luminosa è la mia malinconia:
La mia malinconia è piena di te.
Di te, di te soltanto... Nulla turba
Il mio sconforto, esso è sereno,
E il mio cuore di nuovo arde ed ama perché
Di amare non può fare a meno...

Nulla ha meno senso della parola "ricerca" applicata all'opera d'arte. Con essa si nasconde l'impotenza, il vuoto interiore, l'assenza di un'autentica coscienza artistica, una miserabile vanità. "Un artista che ricerca": quale filisteo amnistia della dappocaggine si cela dietro questa espressione! L'arte non è la scienza per permettersi di fare degli esperimenti! Quando l'esperimento rimane soltanto al livello di esperimento, e non costituisce una tappa interiore superata dall'artista nel cammino verso l'opera compiuta, allora rimane non raggiunto lo scopo stesso dell'arte. Una considerazione non priva di interesse a questo proposito è stata fatta ancora da Valéry nel saggio *Accanto a Degas*: "Essi [cioè alcuni

contemporanei di Degas - A.T.] hanno confuso l'esercitazione con la creazione e hanno convertito in scopo ciò che doveva essere soltanto un mezzo. E' appunto questo il "m o d e r n i s m o" [la spaziatura è mia - A.T.]. "Finire" un'opera vuol dire nascondere tutto ciò che mostra o rivela le fasi della sua produzione. L'artista {secondo questa "antiquata" esigenza} deve affermare se stesso soltanto per mezzo del proprio stile e deve giungere, grazie ai propri sforzi, al punto in cui il lavoro elimina la traccia stessa del lavoro. Ma quando la preoccupazione del momentaneo e del personale cominciò gradualmente a prevalere sul pensiero dell'opera stessa e della sua duratura esistenza, l'esigenza della finitezza cominciò ad apparire non soltanto personale e molesta, ma anche contraria alla verità, alla sensibilità e alla manifestazione della genialità. Il personale cominciò a parere la cosa più importante, persino per il pubblico! L'abbozzo diventò equivalente al quadro".

Effettivamente l'arte della seconda metà del ventesimo secolo ha perduto il mistero. Nel nostro tempo l'artista ha voluto ottenere un riconoscimento istantaneo e pieno, una ricompensa immediata per quanto viene compiuto nel campo dello spirito. Sbalordisce a questo proposito il destino di Kafka, il quale durante la propria vita non pubblicò neppure una delle sue opere e che lasciò disposizione al suo esecutore testamentario di distruggere tutto quello che aveva scritto. Per la propria organizzazione spirituale, in senso morale, Kafka apparteneva al passato. Perciò egli soffrì tanto, non essendo capace di sintonizzarsi con il proprio tempo. La cosiddetta arte moderna il più sovente non è altro che ostentazione di se stessi: è infatti erroneo ritenere che il metodo possa divenire il significato e lo scopo dell'arte. Una dimostrazione del proprio metodo, accompagnata da una sorta di sfrenato esibizionismo, costituisce l'occupazione fondamentale della maggioranza degli artisti del nostro tempo.

Il problema dell'avanguardia è anch'esso sorto nel XX secolo, allorquando l'arte andò gradualmente perdendo la propria spiritualità. Peggio di tutto vanno le cose, in questo senso, nelle arti figurative contemporanee, pressoché del tutto prive di spiritualità. Si è usi pensare che una simile situazione di cose rispecchi la condizione di una società priva di spirito. Se intendiamo ciò a livello di una semplice constatazione di

questa tragica situazione, sono d'accordo. Ma non dev'essere questo il livello dell'arte, che è chiamata invece a superare la mancanza di spiritualità, ad effettuare questa constatazione, a livello spirituale, come fece, ad esempio, Dostoevskij, che per primo, con geniale forza, diede espressione a questa malattia del secolo che stava per sopravvenire.

Il concetto di avanguardia nell'arte è privo di qualsiasi significato. Posso comprendere cosa esso significhi applicato, ad esempio, allo sport. Ammettere che esista l'avanguardia nell'arte equivale ad ammettere che in essa esista il progresso. Io capisco che cosa significa il progresso nella tecnica: significa macchine più perfezionate, in grado di eseguire meglio e con maggior precisione la funzione ad esse assegnata. Ma come si può essere più progrediti nell'arte? A questa stregua, allora, Thomas Mann sarebbe meglio di Shakespeare?

Di sperimentalismo e di ricerca, di regola, si parla soprattutto in rapporto all'avanguardia. Ma che cosa significa l'esperimento nell'arte? Provare e stare a vedere che cosa ne viene fuori? Ma se l'esperimento non riesce, non vai la pena di guardare: si tratta del problema personale di un artista mancato. L'opera d'arte, infatti, è dotata di un'integrità e di una compiutezza estetiche e di una visione del mondo, è un organismo in grado di vivere e di svilupparsi secondo le proprie leggi. Si può forse parlare di esperimento nel caso della nascita di un bambino? Sarebbe immorale e insensato.

Oppure, forse, a cominciare a parlare d'avanguardia e di sperimentalismo sono stati coloro che non erano in grado di separare il grano dal loglio? Che semplicemente si sentivano disorientati davanti alle nuove strutture estetiche e, smarriti in mezzo alle effettive scoperte e realizzazioni, incapaci di trovare un proprio criterio, facevano rientrare in queste definizioni tutto ciò che usciva fuori dai confini di quello che era per loro abituale e comprensibile, per ogni evenienza, per non sbagliarsi? Vien da ridere ricordandosi che, quando chiesero a Picasso della sua "ricerca" egli, evidentemente irritato dalla domanda, con precisione e arguzia rispose: "Io non cerco, trovo".

Effettivamente, si può forse associare il concetto di ricerca, diciamo, con un genio della statura di Lev Tolstoj? "Il vecchio, vedete, ricercava!". È ridicolo! Sebbene taluni studiosi sovietici

si esprimano quasi in questi termini, indicando i suoi errori a proposito della “ricerca di Dio” e della “non resistenza al male con la violenza”: non avrebbe cercato, dicono loro, nella direzione giusta...

La ricerca come processo — né si può intenderla diversamente — ha lo stesso rapporto con l'opera nella sua interezza che andare a spasso per il bosco con un paniere in cerca di funghi rispetto a ciò che è già stato



Lo specchio; la vecchia casa, ricostruita in base alle foto di famiglia, dove è nato e ha "passato la giovinezza il narratore e hanno vissuto i suoi genitori.

trovato e riposto nel paniere. Solo quest'ultimo, cioè il paniere pieno, è l'opera d'arte: il contenuto del paniere è un risultato reale e indiscutibile, mentre l'andare a spasso per il bosco rimane un affare personale degli amanti delle passeggiate all'aria aperta. L'inganno a questo livello equivale a un cattivo proposito. “La cattiva abitudine di scambiare la metonimia per una scoperta, la metafora per una dimostrazione, il flusso di parole per un torrente di conoscenze fondamentali, e se stessi per un profeta, è un male che nasce assieme a noi”, osserva sarcasticamente sempre Valéry nell'

Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci.

Tanto più difficili sono la ricerca e gli esperimenti nel cinema. Ti vengono date la pellicola, le attrezzature e ti dicono: “Su, fissa sulla pellicola quella cosa principale, in nome della quale fai il film”. L’idea del film, il suo scopo, debbono essere chiari al regista fin dall’inizio. Non sto qui a parlare del fatto che nessuno sborserebbe dei quattrini per delle vaghe ricerche. Comunque stiano le cose, rimane certa soltanto una cosa: per quanto l’artista ricerchi, ciò resta un affare suo privato, strettamente personale. Dal momento in cui le sue ricerche vengono fissate sulla pellicola (la ripetizione delle riprese è una cosa rara e nel linguaggio produttivo ciò equivale a dire fallimento!), ossia dal momento in cui l’idea del film prende forma oggettiva, si suppone che l’artista abbia già *trovato* ciò che vuole raccontare allo spettatore con i mezzi del cinema e che non brancoli più nelle tenebre della ricerca.

Dell’idea iniziale e delle forme della sua incarnazione nel film parleremo ancora dettagliatamente nel capitolo successivo. Intanto toccheremo il dibattuto problema del rapido invecchiamento del film, ritenuto una sua caratteristica connaturata. Di ciò è indispensabile parlare in relazione al problema dello “scopo morale del quadro”.

È assurdo affermare che sia invecchiata la *Divina commedia* di Dante. Ma film che alcuni anni fa erano sembrati dei grandi avvenimenti, ad un tratto, inaspettatamente, appaiono deboli, maldestri, scolastici. Come stanno le cose al riguardo? La causa principale di ciò, a mio modo di vedere, risiede nel fatto che il cineasta, di regola, non identifica il suo atto creativo con un’azione, con un’impresa di vitale importanza, con uno sforzo morale, senza il quale non esiste autentica creazione. Invecchiano le intenzioni di essere espressivi, moderni. Non si può diventar tali, se tali non si è già.

Nelle arti che contano già decine di secoli di esistenza non c’è nulla di (più naturale e organico per un artista che sentirsi non soltanto un narratore o un interprete ma, innanzitutto, una *personalità*, che ha deciso di dare forma per gli uomini, con la massima sincerità, alla sua verità sul (mondo). Ciò che sovente rovina i cineasti, invece, è la sensazione che il cinema sia un’arte di seconda categoria.

Del resto, trovo perfino una spiegazione di questo fatto. Il

cinema è ancora soltanto alla ricerca della specificità del suo linguaggio, si sta soltanto avvicinando alla conquista di essa. L'avanzata sulla strada della presa di coscienza di se stesso da parte del cinema è stata frenata fin dall'inizio dalla sua posizione ambigua, a mezza strada tra l'arte e l'industria, dal peccato originale della sua nascita come fenomeno da baraccone.

La questione del linguaggio cinematografico è complessa e poco chiara anche per la gente del mestiere. Così, parlando del linguaggio cinematografico contemporaneo e non contemporaneo, sovente scambiamo il nocciolo del problema con il complesso dei procedimenti formali oggi di moda, per di più spesso presi a prestito dalle arti affini. A questo punto istantaneamente cadiamo sotto il dominio dei pregiudizi del momento, temporanei e casuali. Allora diventa possibile affermare oggi, ad esempio, che "il flash back è il non plus ultra della novità", e domani dichiarare con altrettanta sicumera che ogni scarto temporale è sinonimo di arretratezza e rappresenta il passato del cinema, il quale oggi, invece, tenderebbe verso i soggetti che si sviluppano classicamente. Ma può forse questo, o quel procedimento invecchiare di per sé, oppure di per sé corrispondere allo spirito del tempo? Probabilmente è il caso invece di comprendere ciò che l'autore vuol dire e, solo in relazione a questo, indagare perché egli abbia fatto ricorso a questo o a quel procedimento. Naturalmente è possibile anche prendere a prestito in maniera acritica, da epigoni, i procedimenti di regia, ma allora il nostro discorso esce dall'ambito dei problemi dell'arte ed entra in quello dell'artigianato.

Naturalmente i procedimenti del cinema, come quelli di ogni altra arte, cambiano. Ho già ricordato come gli spettatori dei primi spettacoli cinematografici fuggissero dalla sala alla vista della locomotiva che piombava su di loro dallo schermo e lanciassero urla di terrore scambian-



La madre (Margarita Tarachova).

do un primo piano per una testa mozzata; oggi, invece, questi procedimenti non suscitano di per sé alcuna speciale sensazione e noi impieghiamo come segno di interpunzione di uso comune ciò che ieri sembrava una sbalorditiva scoperta. A dire il vero, a nessuno viene in mente a questo proposito di

stare a discettare se il primo piano è invecchiato o no...

Ma la scoperta nel campo dei metodi e dei procedimenti, prima di diventare di uso comune, deve apparire come l'*unica e naturale* possibilità a disposizione dell'artista per avvicinarsi nella maniera più piena, con i mezzi del proprio linguaggio, alla trasmissione della propria percezione del mondo. L'artista non ricerca i procedimenti in sé, per soddisfare un sentimento estetico, ma è costretto a inventare nella sofferenza i mezzi adatti a formulare in maniera adeguata il suo rapporto originale con la realtà.

L'ingegnere inventa le macchine in base alle esigenze vitali dell'uomo: egli vuole rendere meno faticoso il suo lavoro e, con ciò stesso, la sua vita. Ma, come si suol dire, non di solo pane... Si può dire che l'artista arricchisce il proprio arsenale allo scopo di rendere più facile agli uomini la comunicazione, ossia la possibilità di comprendersi reciprocamente a un nuovo livello spirituale. L'artista spesso risulta tutt'altro che semplice e chiaro e da questo derivano prevedibili difficoltà nella percezione del suo racconto su se stesso oppure sulle sue meditazioni sulla vita, che talvolta non risultano facilmente comprensibili. Ma la comunicazione richiede sempre degli sforzi. Senza sforzo, senza un appassionato desiderio, la comprensione di un uomo da parte di un altro uomo è semplice-mente impossibile.

In tal caso una scoperta nel campo del metodo diventa la scoperta di ,un uomo che ha acquistato il dono della parola. Ed è qui che si può parlare della nascita dell'immagine, ossia della rivelazione. Ma quei mezzi che ieri erano stati inventati per confidare una verità conquistata con la sofferenza, portata nel proprio grembo come un bambino, domani possono tranquillamente diventare, ed in effetti sovente diventano, stereotipi di uso corrente.

Se un abile artigiano racconta un soggetto a lui estraneo al livello più alto (in senso formale) del linguaggio contemporaneo, per qualche tempo egli può trarre in inganno lo spettatore. Tuttavia, il valore effimero del suo film diventa abbastanza presto evidente. Il tempo, prima o poi, smaschera inesorabilmente ciò che non esprime le vedute originali di una personalità irripetibile. La creazione artistica, infatti, non è soltanto un metodo, che esige determinate capacità

professionali, per dare forma all'informazione oggettivamente disponibile. Essa, in ultima analisi, è il modo stesso di esistere dell'uomo, essa costituisce per lui il solo metodo di espressione, l'unico possibile. Ma è forse dunque applicabile la smorta parola ricerca a un atto che richiede eternamente sforzi sovrumani come la vittoria sul silenzio?

Dell'immagine e del film

È difficile pensare che il concetto di immagine artistica possa essere espresso con una formula chiara, precisa e comprensibile. Questo al tempo stesso non è né possibile, né auspicabile. Posso soltanto dire che l'immagine tende all'infinito e conduce all'assoluto. E risulta perfino impossibile in linea di principio esprimere a parole, nella sua molteplicità di dimensioni e di significati, ciò che si potrebbe chiamare l'idea dell'immagine. Questo lo fa l'arte nella pratica. Quando il pensiero viene espresso nell'immagine artistica, ciò significa che è stata trovata la sua unica forma, quella che esprime con la maggiore approssimazione semantica possibile l'idea che dà corpo al mondo dell'autore, la sua tensione verso l'ideale.

Una persona più o meno sensibile distinguerà sempre la verità dalla finzione, la sincerità dalla falsità, l'organicità dall'artificiosità del comportamento. Esiste una sorta di filtro, che si forma nella sensibilità sulla base dell'esperienza di vita, che impedisce di nutrire fiducia per i fenomeni con una struttura dei collegamenti turbata. Turbata volontariamente, o involontariamente, per mancanza di abilità.

Vi sono persone incapaci di mentire. Altre lo fanno in maniera ispirata e convincente. Altre ancora non sanno mentire, ma non ne possono fare a meno e mentono senza talento e disperatamente. Nelle circostanze date — cioè se si osserva in maniera particolarmente rigorosa la logica della vita — soltanto le seconde avvertono il pulsare della verità e sono in grado di iscriversi nelle capricciose volute della verità della vita con pressoché geometrica precisione.

L'immagine è qualcosa di indivisibile e di inafferrabile, che dipende dalla nostra coscienza e dal mondo reale che essa si sforza di incarnare. Se il mondo è enigmatico, anche l'immagine è enigmatica. L'immagine è una sorta di equazione che indica il rapporto esistente tra la verità e la nostra

coscienza limitata dallo spazio euclideo. Nonostante che noi non siamo in grado di percepire l'universo nella sua totalità, l'immagine è in grado di esprimere tale totalità.

L'immagine è un'impressione della verità sulla quale ci è concesso di gettare uno sguardo con i nostri occhi ciechi. L'immagine incarnata sarà veridica se in essa si coglieranno i legami che esprimono la verità e che rendono tale immagine unica e irripetibile come la vita stessa, anche nelle sue manifestazioni più semplici.

Vjacesláv Ivànov, nelle sue considerazioni sul simbolo, ha così espresso il suo atteggiamento rispetto ad esso (quello che lui chiama "simbolo", io lo chiamo "immagine"): "Il simbolo è veramente tale soltanto quando esso è inesauribile e sconfinato nel suo significato, quando esso esprime nel linguaggio arcano (ieratico e magico) dell'allusione e della suggestione, qualcosa di inesprimibile, qualcosa rispetto a cui la parola esteriore è inadeguata... Esso possiede una molteplicità di volti e di pensieri ed è sempre oscuro nella sua remota profondità' Esso è una formazione organica, come un cristallo... Esso è persino una sorta di monade e in ciò differisce dalla struttura complessa e scomponibile dell'allegoria, della parabola o della similitudine... I simboli sono indicibili e inspiegabili, e noi siamo impotenti davanti al loro significato integrale e misterioso...".

L'immagine è come un'osservazione... Come non ricordare nuovamente qui la poesia giapponese?!

In essa mi affascina il deciso rifiuto persino dell'allusione a quel significato finale dell'immagine che, come una sciarada, dovrebbe lasciarsi gradualmente decifrare.

Lo *haiku* coltiva le proprie immagini in maniera tale che esse non significano nulla, all'infuori di se stesse, esprimendo tuttavia nello stesso tempo così tanto, che è impossibile coglierne il significato complessivo. Cioè, l'immagine in esso corrisponde tanto più esattamente alla propria destinazione, quanto più impossibile risulta farla entrare in qualunque forma concettuale e intellettuale. Chi legge la poesia *haiku* deve dissolversi in essa come ci si dissolve nella natura, sprofondarsi in essa, perdersi nelle sue profondità come nel cosmo dove non esistono né basso né alto.

Ecco, ad esempio, uno *haiku* di Basho.

Un vecchio stagno.
Una rana è saltata nell'acqua.
Uno sciacquo nel silenzio.

Oppure:

Hanno tagliato del giunco per un tetto.
Sulle canne dimenticate
Cadono morbidi fiocchi di neve.

Ed eccone un altro ancora:

Da dove viene improvvisamente tanta indolenza?
Oggi sono riusciti a stento a svegliarmi...
Sussurra la pioggia primaverile.



*Lo specchio; il sopralluogo del regista per la sequenza
dell'incendio:*

Quale semplicità, quale precisione di osservazione! Quale
disciplina dell'intelligenza e quale nobiltà dell'immaginazione!

Questi versi sono stupendi per la irripetibilità dell'istante afferrato e fermato che cade nell'eternità.

I poeti giapponesi erano capaci di esprimere in tre righe di osservazione il proprio rapporto con la realtà. Essi non si limitavano ad osservarla, ma senza agitazione e senza inquietudine ne ricercavano l'eterno significato. Quanto più esatta è l'osservazione tanto più essa è unica. E quanto più essa è unica, tanto più è vicina all'immagine. Dostoevskij a suo tempo affermò con straordinaria esattezza che la vita è più fantastica di qualsiasi invenzione della fantasia!

L'osservazione è tanto a maggior ragione la base dell'immagine cinematografica, la quale inizialmente è collegata alla raffigurazione fotografica. L'immagine cinematografica prende corpo in una quarta dimensione avvertibile dall'occhio. Ma, cionondimeno, non ogni fotografia cinematografica può pretendere di dare una qualche immagine del mondo: il più sovente essa ne descrive soltanto la concretezza. La registrazione naturalistica dei fatti è del tutto insufficiente a creare un'immagine cinematografica. L'immagine nel cinema si fonda sulla capacità di FAR PASSARE per osservazione la propria PERCEZIONE dell'oggetto.

Prendiamo la prosa. Il finale del racconto di Tolstoj *La morte di Ivàn Il'ic*. Un uomo non buono, limitato, che ha una moglie ripugnante e una figlia cattiva, poiché sta morendo di cancro, in punto di morte vuole chieder loro perdono. In quel momento, in maniera del tutto inattesa per lui stesso, egli avverte nell'anima una tale bontà che le sue famigliari, due persone insensibili e insensate, che pensano soltanto ai vestiti e ai balli, improvvisamente gli sembrano profondamente infelici e degne soltanto di pietà e di ogni indulgenza. Nei suoi ultimi istanti, morendo, gli sembra di scivolare lungo una specie di tubo nero, lungo e molle, simile all'intestino... In lontananza gli sembra che brilli una luce, egli cerca di strisciare verso di essa ma non riesce in alcun modo a superare l'ultimo confine che separa la vita dalla morte. Accanto al letto ci sono sua moglie e sua figlia. Egli vorrebbe dir loro: "Perdonatemi!" — ma al posto di ciò all'ultimo istante balbetta: "Lasciatemi passare..."¹.

È forse possibile interpretare univocamente questa immagine che ci sconvolge fin nel profondo dell'animo? Essa è

collegata con talune nostre sensazioni indicibilmente profonde, ci ricorda le nostre esperienze personali, risveglia confusi ricordi, e sconvolge e mette sottosopra la nostra anima come una rivelazione. Scusate la banalità, ma tutto ciò è talmente somigliante alla vita e alla verità che è in grado di fare concorrenza a talune circostanze da noi già vissute o intensamente immaginate. Si tratta di un riconoscimento, secondo la teoria aristotelica, di qualcosa a noi noto ed espresso per noi dal genio, che assume una differente, profondità e pluralità di dimensioni in rapporto al livello spirituale di colui che lo percepisce.

Oppure prendiamo il *Ritratto di giovane donna con un ramo di ginepro*² di Leonardo, che ho impiegato nel film *Lo specchio* nella scena del breve incontro del padre, tornato dalla guerra, con i propri figli.

Le immagini create da Leonardo colpiscono sempre per due motivi. In primo luogo, per la straordinaria capacità dell'artista di guardare gli oggetti dal di fuori, dall'esterno, mettendosi da una parte, quello sguardo aldisopra del mondo che è proprio di artisti come Bach o Tolstoj. E, in secondo luogo, per il fatto che in queste immagini viene contemporaneamente percepito anche un secondo e opposto significato. È impossibile esprimere la sensazione finale che questo ritratto produce su di noi. È persino impossibile dire con sicurezza se questa donna ci piace o non ci piace, se è simpatica o sgradevole. Ella ci attira e ci ripugna. In lei c'è qualcosa di inesprimibilmente bello e, nello stesso tempo, di ripugnante, di diabolico. Ma di diabolico tutt'altro che nel senso attraente del romanticismo. Semplicemente qualcosa che è al di là del bene e del male. Si tratta di un fascino col segno negativo: in lei c'è quasi un che di degenerare e... di stupendo. Nello *Specchio* questo ritratto ci occorreva, da un lato, per trovare la misura dell'eterno negli istanti che scorrevano innanzi a noi, e dall'altro, per mettere a confronto questo ritratto con la protagonista: per sottolineare così in lei, come nell'attrice Terechova, quella



Ritratto di giovane donna (*Ginevra de' Benci*) attribuito a
Leonardo.

stessa capacità di essere al contempo incantevole e ripugnante.

Se si prova a scomporre il ritratto di Leonardo nei suoi elementi costitutivi, la cosa semplicemente non darà alcun frutto. O, in ogni caso, non spiegherà nulla. Infatti la forza stessa dell'influenza emotiva esercitata su di noi dalla raffigurazione di questa donna si fonda proprio su questa impossibilità di privilegiare e in lei qualcosa di compiutamente definito. Non si può estrarre un particolare dal contesto generale, privilegiare un istante della nostra percezione rispetto a un altro e fissarlo per noi stessi definitivamente — acquistare un certo equilibrio nei confronti dell' *immagine* che ci viene presentata. Essa dischiude davanti a noi la possibilità di un'interazione con l'infinito, che è afferrato dall'autentica immagine artistica nel suo significato più alto... È verso l'infinito che con gioiosa, esaltante precipitazione, si slanciano la nostra ragione e i nostri sentimenti.

Tali sensazioni sono suscitate dall'integralità dell'immagine, la quale agisce su di noi proprio a causa di questa impossibilità di scomporla. Preso di per sé, il singolo elemento, estrapolato dal tutto, è morto, oppure, al contrario, rivela in ogni sua, per

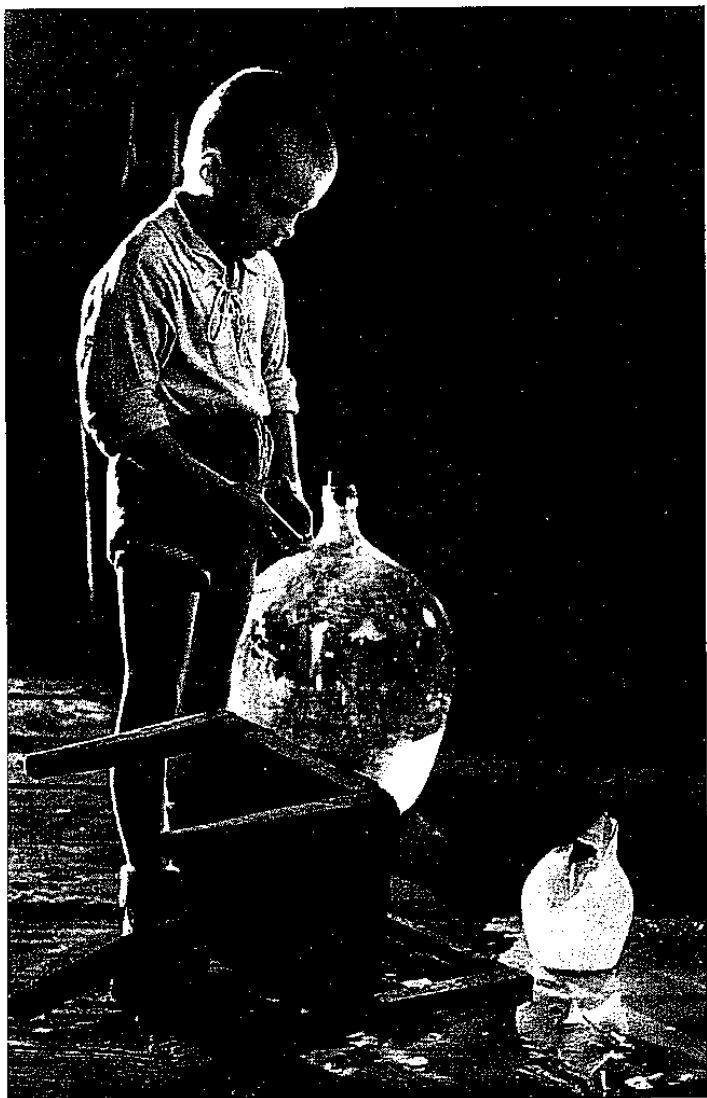
quanto piccola, componente le stesse qualità dell'opera nella sua compiuta interezza. Tali qualità nascono dall'interazione di principi opposti, il cui significato, come nei vasi comunicanti, trapassa dall'uno all'altro: il volto della donna raffigurata da Leonardo è animato da un pensiero elevato e, nello stesso tempo, ella può sembrare una fedifraga, preda di basse passioni. Il ritratto ci dà la possibilità di vedere in esso infinitamente molto: attingendo alla sua essenza vi troverete a vagare per labirinti senza fine senza trovare mai l'uscita. Proverete uri autentico piacere avvertendo che non siete in grado di esaurirlo, di afferrarlo fino in fondo. L'autentica immagine artistica fa sì che chi la percepisce provi contemporaneamente sentimenti complessissimi, contraddittori, che a volte persino si escludono a vicenda.

È impossibile cogliere in lui il momento in cui il positivo trapassa nel negativo, e il negativo tende verso il positivo. L'infinito è connaturato in maniera immanente alla struttura stessa dell'immagine, ma nella pratica della vita l'uomo immancabilmente preferisce una cosa all'altra, sceglie, pone l'opera d'arte nel contesto della *propria* esperienza personale. E poiché nella propria attività ciascuno è inevitabilmente parziale, ossia propugna la pròpria personale verità sia nelle cose grandi che nelle piccole, così, adattando l'arte ai propri bisogni essenziali, incomincia ad interpretare l'arte in corrispondenza col proprio 'vantaggio'. Egli pone l'opera d'arte nei contesti esistenziali che gli sono propri, la coniuga con determinate formule interpretative. Le grandi opere sono ambigue e offrono fondamento per le interpretazioni più svariate.

Mi disgusta la tendenziosità intenzionale, l'ideologia, introdotta dall'artista nel sistema delle immagini. In ogni caso io sono un sostenitore della tesi secondo cui i procedimenti impiegati dall'artista non devono essere visibili. Ed io stesso, talvolta* mi rammarico molto di aver lasciato talune inquadrature nei miei film: ora mi sembra che si sia trattato di un compromesso derivante dalla mancanza di coerenza. Correggerei con piacere, se non fosse troppo tardi, la scena del gallo nello *Specchio*, sebbene a molti spettatori proprio questa scena sia apparsa estrema-ménte suggestiva. Ma il fatto è che qui ho giocato con gli spettatori a "vince chi perde".

Nell'episodio in cui la protagonista del film, straziata, in stato di semincoscienza riflette se tagliare o no la testa del gallo, girammo il primo piano di lei che conclude la scena con una ripresa accelerata a novanta fotogrammi e con una illuminazione accentuatamente innaturale. Poiché la riproduzione sullo schermo di questa inquadratura risulta rallentata, ne deriva una sensazione di allargamento della cornice temporale — è come se noi immergessimo lo spettatore nella situazione del personaggio e, frenando gli istanti di questa situazione, la accentuassimo. Questo è una pessima cosa perché l'inquadratura comincia a sovraccaricarsi di un significato puramente letterario. Noi deformiamo il volto dell'attrice, indipendentemente da lei stessa, come se recitassimo al posto suo, giochiamo di pedali, 'spremiamo fuori' l'emozione che ci serve con procedimenti di regia. Il suo stato d'animo risulta troppo comprensibile, troppo facilmente leggibile, mentre nello stato d'animo di una persona espresso da un attore deve sempre esserci un qualche mistero indecifrabile.

Per un confronto posso citare un esempio di uso felice di un procedimento analogo sempre nello *Specchio*: nella scena della tipografia alcuni fotogrammi sono ripresi anch'essi in accelerata, ma questa volta appena percettibile. In questo caso ci siamo sforzati di intervenire in maniera cauta e delicata, in modo che lo spettatore non si accorgesse del procedi-



Ricordi di una gioventù di pace: il Latte versato.

mento adottato e semplicemente sorgesse in lui una vaga sensazione di stranezza. Girando in accelerata non ci siamo sforzati di sottolineare nessun pensiero. Volevamo esprimere uno stato d'animo senza ricorrere alle risorse dell'attore.

A questo proposito viene alla mente un episodio del *Trono*

di sangue, ispirato al *Macbeth* di Shakespeare. Come risolve Kurosawa la scena in cui Macbeth si smarrisce nella nebbia? Un regista di classe meno eccelsa avrebbe, naturalmente, costretto l'attore a brancolare di qua e di là in mezzo alla nebbia alla ricerca della giusta direzione, a sbattere contro gli alberi. Cosa fa invece Kurosawa? Per girare questa scena trova un luogo con un albero dalla forma caratteristica, che rimane impresso nella memoria. I cavalieri si muovono in cerchio per tre volte, in modo che noi infine comprendiamo, rivedendo quest'albero, che essi continuano a ripassare dallo stesso posto e che si sono smarriti. I cavalieri, invece, continuano a ignorare di essersi smarriti da un pezzo. Dal punto di vista della soluzione adottata per rendere l'idea stessa di spazio, Kurosawa dimostra qui un altissimo livello di pensiero poetico, esprimendosi semplice-mente, senza alcuna lambiccatura. Cosa c'è, sembrerebbe, di più semplice, che piazzare la macchina da presa e seguire i personaggi mentre si muovono per tre volte in cerchio?

Insomma, l'immagine non è questo o quel *significato* espresso dal regista, bensì un mondo intero che si riflette in una goccia d'acqua, in una goccia d'acqua soltanto!

Nel cinema il problema tecnico dell'espressione non esiste, se sapete esattamente che cosa dire, se vedete dal di dentro ogni cellula del vostro film e la sentite con precisione. Ad esempio, nella scena in cui la protagonista dello *Specchio* incontra casualmente uno sconosciuto (interpretato da Solonicyn), per noi era importante, dopo che egli se ne era andato, stendere, per così dire, un filo che unisse queste due persone incontratesi evidentemente per caso. Se egli andandosene si fosse semplicemente voltato indietro a guardare la protagonista, tutto sarebbe stato rettilineo e falso. Allora ci venne in mente l'idea della ventata in mezzo al campo, il cui soffiare inaspettato attira l'attenzione dello sconosciuto e fa sì che egli si volti. In questo caso non si può, per così dire, "cogliere in flagrante" il regista, indicando l'univocità della sua intenzione.

Quando lo spettatore ignora il *motivo* per cui il regista impiega questo o quel procedimento, allora è incline a credere alla realtà di ciò che accade sullo schermo, è incline a credere a quella vita che l'artista 'osserva', e a sviluppare le proprie

osservazioni. Se invece lo spettatore, come si suol dire, coglie in flagrante il regista, comprendendo esattamente perché e in vista di che cosa questi di volta in volta adotta i vari procedimenti 'espressivi', allora egli cessa immediatamente di provare emozioni in corrispondenza con ciò che avviene sullo schermo e comincia a *giudicare Videa* e la sua realizzazione. Spunta fuori, cioè, la famigerata molla dal materasso.

L'immagine, come riteneva Gogol', è chiamata ad esprimere la vita stessa, e non dei concetti o delle riflessioni sulla vita. Essa non designa, o simboleggia la vita, ma la incarna esprimendone l'*unicità*. Ma che cos'è allora la tipicità? Come accordare l'unicità e l'irripetibilità con la tipicità dell'arte? Se il sorgere dell'immagine si identifica col sorgere di qualcosa di unico, v'è allora posto per il tipico?

Il paradosso consiste nel fatto che ciò che v'è di più unico e irripetibile nell'immagine, stranamente diventa tipico. Per quanto strano ciò possa apparire, il tipico si trova in relazione diretta con ciò che è unico, individuale e che non assomiglia a nessun'altra cosa. Il tipico non sorge affatto là, come si è soliti credere, dove si coglie la somiglianza dei fenomeni, bensì dove si evidenzia la loro particolarità. Io formulerei addirittura così la cosa: insistendo su ciò che è individuale, ciò che è comune viene come omesso del tutto, rimane fuori dai confini della riproduzione visibile. Semplicemente ciò che è comune viene sottinteso come causa dell'esistenza di un fenomeno del tutto unico.

Ciò può apparire strano, a prima vista, ma in realtà non bisogna dimenticare che l'immagine artistica non deve suscitare alcuna associazione di idee, bensì deve soltanto richiamare alla memoria la verità. In questo contesto il discorso non verte tanto su chi percepisce l'immagine, quanto sull'artista che la crea. Accingendosi al lavoro, l'artista deve credere di essere il primo a incarnare questo o quel fenomeno. Per la prima volta e soltanto così come egli lo sente e lo comprende.

L'immagine artistica, come abbiamo già detto, è un fenomeno del tutto unico e irripetibile, laddove il fenomeno della vita reale può essere del tutto banale. Come in quella poesia *haiku*: "No, non da me, dal mio vicino si reca frusciando l'ombrello". Di per sé, il passante con l'ombrello che abbiamo

visto nella vita reale non rappresenta decisamente nulla di nuovo, egli è semplicemente una delle persone che si affrettano da qualche parte riparandosi dalla pioggia con l'ombrello. Ma nel contesto dell'immagine artistica da noi citata viene fissato con espressiva perfezione e con semplicità un istante vitale unico e irripetibile per l'autore. Da quelle due righe noi possiamo facilmente immaginarci il suo stato d'animo, la sua solitudine, il tempo grigio e piovoso fuori dalla finestra e la vana attesa che qualcuno miracolosamente faccia la sua apparizione nella sua abitazione appartata e dimenticata da Dio. Un'espressività artistica di straordinaria vastità e ricchezza di contenuto viene raggiunta attraverso la fissazione esatta di una situazione e di uno stato d'animo.

All'inizio di questa riflessione di proposito abbiamo escluso dal nostro campo di osservazione ciò che viene chiamato il personaggio-immagine. A questo punto mi sembra opportuno inserirlo nel nostro discorso. Prendiamo Basmackin, oppure Oegin³. Come *tipi* artistici essi, da un lato, riassumono in sé determinate leggi sociali che hanno condizionato la loro apparizione, mentre dall'altro riprendono taluni motivi generalmente umani. Le cose stanno così: il personaggio letterario può diventare tipico se esso esprime un intero gruppo di fenomeni ad esso affini che costituiscono una conseguenza di leggi generali. Perciò, in quanto tipi, gli stessi

Basmackin e Oegin hanno una grande quantità di omologhi nella vita. Come tipi, certamente! È vero! Ma in quanto immagini artistiche essi sono assolutamente unici e irripetibili. Essi sono troppo concreti, sono stati troppo ingranditi dallo sguardo dagli artisti, recano troppo pienamente dentro di sé il punto di vista dell'autore, perché possiamo dire che Oegin, in effetti, è proprio il mio vicino. Oppure il nichilismo di Raskòl'nikov, definito in termini storici e sociologici, è tipico, ma definito nei termini personali, individuali, propri della sua immagine, è assolutamente irripetibile. Amleto è anch'esso indubbiamente un tipo ma, esprimendosi rozzamente: "Dove avete mai visto degli Amieti?!".

Ne viene fuori una situazione paradossale: il personaggio-immagine costituisce la più piena espressione della tipicità, ma quanto più pienamente la esprime, tanto più diventa

individuale e di per sé unico. L'immagine è una cosa fantastica! In un certo senso essa è molto più ricca della vita stessa, forse, nel senso che essa esprime l'idea della verità assoluta.

Che cosa significano, ad esempio, in senso funzionale, le immagini di Leonardo da Vinci o di Bach? Esattamente nulla, all'infuori del fatto che esse, di per sé, stanno a significare quanto siano autonome. Esse vedono il mondo come per la prima volta, come se non fossero appesantite da nessuna esperienza precedente. Il loro sguardo indipendente è simile a quello di chi fosse appena giunto in esso!

Qualsiasi forma di creazione artistica tende alla semplicità, alla forma di espressione più semplice possibile. Aspirare alla semplicità significa aspirare alla profondità nella rappresentazione della vita. Ma questo, appunto, è quanto di più tormentoso vi sia nella creazione — trovare il cammino più *breve* tra ciò che si vuole dire o esprimere, e la rappresentazione definitiva nell'immagine compiuta. L'aspirazione alla semplicità significa una penosa ricerca della forma adeguata di espressione della verità da te conquistata. Si desidera così intensamente di ottenere tanto con la massima economia di mezzi! L'aspirazione alla perfezione stimola l'artista a fare delle scoperte spirituali, a compiere il massimo sforzo spirituale. Nell'aspirazione all'assoluto è racchiusa la tendenza che muove lo sviluppo dell'umanità. Ed il concetto di realismo nell'arte è, a mio modo di vedere, strettamente collegato a questa tendenza fondamentale. L'arte è realistica quando mira ad esprimere un ideale morale. Il realismo è l'aspirazione alla verità e la verità è sempre bellissima. Qui il criterio estetico coincide con quello etico.

Sul tempo, il ritmo e il montaggio

Affrontando ora il discorso sulle caratteristiche specifiche dell'immagine cinematografica, voglio subito sgombrare il campo dall'idea diffusa nella teoria del cinema della presunta sinteticità della sua natura. Questa idea mi sembra falsa, perché ne risulterebbe che il cinema si fonda sullo specifico proprio delle arti sorelle e non ne possiederebbe uno proprio. Il

che equivarrebbe a dire che il cinema non è arte. Il cinema invece è arte.

La dominante assoluta dell'immagine cinematografica è costituita dal ritmo che esprime lo scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura. Il fatto poi che questo stesso scorrere del tempo viene rivelato anche dal comportamento dei personaggi, dai trattamenti figurativi e dai suoni, tutto ciò costituisce soltanto una serie di componenti collaterali che, ragionando da un punto di vista teorico, possono anche essere del tutto assenti e, cionondimeno, l'opera cinematografica esisterebbe lo stesso. Ad esempio, ci si può facilmente immaginare un film senza attori, senza musica, senza scene e persino senza montaggio, ma non ci si può immaginare un'opera cinematografica senza la sensazione dello scorrere del tempo all'interno dell'inquadratura. Un film di questo genere è il già citato *L'arrivée d'un train* dei fratelli Lumière. Tali sono certi film underground americani — me ne viene in mente, ad esempio, uno nel quale viene fatto vedere un uomo che dorme. Poi assistiamo al suo risveglio che, per magia del cinema, produce un effetto estetico inatteso e sorprendente.

In rapporto a ciò viene in mente anche il film di dieci minuti di Pascal Aubier che consiste di un'unica inquadratura. All'inizio in essa viene mostrata la vita della natura, maestosa e priva di fretta, indifferente alla vana agitazione e alle passioni degli uomini. Poi un graduale movimento della macchina da presa, effettuato con virtuosistica bravura, rivela, simile a un minuscolo punto, la figura di un uomo che dorme sul pendio di una collina. Immediatamente sopravviene uno scioglimento drammatico. Lo scorrere del tempo, stimolato dalla nostra curiosità, pare accelerarsi. È come se noi ci avvicinassimo di soppiatto assieme alla macchina da presa, e, giunti finalmente accanto lui, scopriremo che quell'uomo è morto. E nell'istante successivo le informazioni a nostra disposizione aumentano: quell'uomo non è semplicemente morto, ma è stato ucciso. Si tratta di un insorto morto in seguito alle ferite nel grembo di una natura indifferente e bellissima. La memoria ci rigetta imperiosamente verso gli avvenimenti che sconvolgono il nostro mondo contemporaneo.

Vi ricordo che nel film non c'è neppure una sola giunta di montaggio, non ci sono né recitazione né scene. Ma c'è il

RITMO del movimento del tempo nell'inquadratura che di per sé organizza una drammaturgia abbastanza complessa...

Nell'intero film nessuna delle sue componenti può avere un significato autonomo: è *il film che costituisce un'opera d'arte*. Ed è in senso del tutto convenzionale che possiamo parlare delle sue componenti, solamente per fare delle considerazioni teoriche scomponendolo artificialmente nei suoi elementi costitutivi.

Mi è anche difficile convenire con l'affermazione che il montaggio sia il principale elemento che dà al film la sua forma, che il film verrebbe creato al tavolo di montaggio, come affermavano negli anni Venti i sostenitori del cosiddetto "cinema di montaggio" di Kulesòv e Ejzenstéjn.

Già molte volte è stato osservato del tutto giustamente che qualsiasi arte richiede un montaggio, ossia una scelta e una composizione, un col legamento di parti e pezzetti. L'immagine cinematografica scaturisce durante le riprese ed esiste all'interno dell'inquadratura. Perciò è proprio nel corso delle riprese che io seguo lo scorrere del tempo nell'inquadratura sforzandomi di riprodurlo e di fissarlo esattamente. Il montaggio, invece, compone le inquadrature già riempite di tempo organizzando la struttura vivente e unitaria del film, dentro i vasi sanguigni del quale pulsa un tempo di varia pressione ritmica che gli dà vita.

Mi sembra anche contraria alla natura del cinema l'altra idea dei sostenitori del "cinema di montaggio", secondo cui la combinazione di due concetti genererebbe un terzo, nuovo significato. In fin dei conti il gioco dei concetti non può costituire lo scopo di nessun'arte, né la sua sostanza può consistere nel loro capriccioso collegamento. E' forse avendo in mente proprio la concretezza dell'elemento materiale, al quale è legata l'immagine che si slancia per le proprie misteriose vie negli spazi sconfinati dello spirito, è forse proprio a questo che pensava Puskin quando affermava che "la poesia deve essere un po' stupida"?

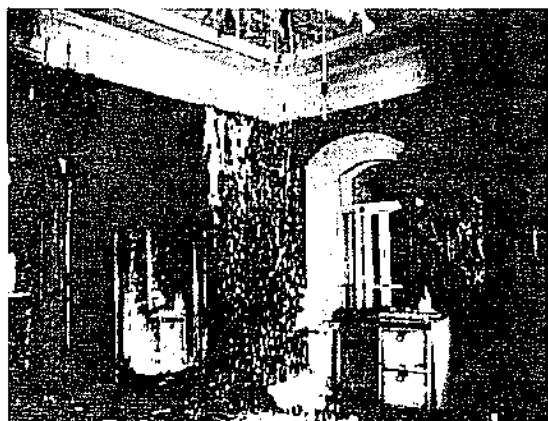
La poetica del cinema, che è impastata della più bassa sostanza materiale che noi calpestiamo ogni giorno, rigetta il simbolismo. In base a come l'artista sceglie e fissa il materiale, quella stessa materia di cui dicevo sopra, da una sola inquadratura, si può dire con sicurezza se il regista possiede

talento, se è dotato di occhio cinematografico.

Il montaggio, in ultima analisi, è soltanto una variante ideale del collegamento dei piani che è già contenuto a priori nel materiale ripreso sulla pellicola. Montare correttamente un film significa non disturbare l'unione organica delle singole scene e inquadrature, poiché esse, per così dire, si montano anticipatamente da sé, dato che dentro di loro agisce la legge in base alla quale esse vengono unite e che occorre soltanto comprendere e avvertire effettuando, in obbedienza a essa, la giunta o il taglio di questo o quel fotogramma. Avvertire la legge della correlazione, del collegamento delle inquadrature, talvolta è tutt'altro che semplice, specialmente quando la scena è stata girata in maniera imprecisa. Allora al tavolo di montaggio non avviene un semplice collegamento — logico e naturale — dei vari brani, bensì una tormentosa ricerca del principio di unificazione dell'inquadratura, durante la quale gradualmente, passo dopo passo, tuttavia si andrà manifestando in maniera sempre più evidente l'essenza dell'unità racchiusa nel materiale.

Si verifica qui un curioso collegamento retroattivo: grazie alle qualità specifiche del materiale, in esso riposte già durante le riprese, nel corso del montaggio si crea una struttura che si auto-organizza. Attraverso il carattere delle saldature vien fuori, per così dire, la sostanza intima del materiale girato.

Basandomi sulla mia esperienza personale potrei raccontare della mostruosa difficoltà con la quale fu montato, ad esempio, *Lo specchio*. C'erano circa venti e più varianti diverse del montaggio del film. Parlo di varianti che riguardavano non la modifica di singole saldature di taluni piani, bensì la struttura stessa del film, la successione dei singoli episodi.



Il primo sogno.

A momenti avevamo l'impressione che il film ormai non si potesse più montare e ciò avrebbe voluto dire che nel corso delle riprese erano stati commessi degli imperdonabili errori di calcolo. Il film non stava insieme, non voleva rizzarsi in piedi, si sbriciolava sotto i nostri occhi, in esso non c'era alcuna unitarietà, alcuna necessità interiore, nessun collegamento., nessuna logica. E ad un tratto, un bel giorno, dopo che ebbi escogitato una nuova disperata ricomposizione, ecco il film. Il materiale prese vita. Le parti del film cominciarono a funzionare in maniera armonica, come se fossero state collegate da un unico sistema sanguigno; quando in sala di proiezione vidi questa disperata variante, il film venne alla luce sotto i nostri occhi. Per lungo tempo ancora dopo di allora non riuscivo a credere a questo miracolo, che il film era stato composto.

Fu questa una seria verifica della giustezza di quel che avevamo fatto sul set. Era chiaro che il collegamento tra le parti dipendeva dalla condizione interiore del materiale. E se tale condizione si era generata in esso durante le riprese, se non ci eravamo ingannati sul fatto che essa, nonostante tutto, si fosse generata, era impossibile che il film non potesse venir messo insieme, ciò sarebbe stato innaturale. Affinché il collegamento avvenisse, e fosse organico, giustificato, occorreva avvertire il significato, il principio della vita Intima dei brani girati. E quando ciò, grazie a Dio, avvenne, che sollievo provammo tutti quanti!

Nello *Specchio* veniva articolato il tempo stesso che scorre nell'inquadratura. In questo film ci sono in tutto circa duecento inquadrature. Sono molto poche se si pensa che in un film di questo metraggio di solito ce ne sono da cinquecento a mille. Il piccolo numero di inquadrature è determinato qui dalla loro lunghezza. La saldatura delle inquadrature tra loro ne organizza la struttura, ma non crea, come si è soliti credere, il ritmo del film.

Il *ritmo* del film nasce invece dal carattere del tempo che scorre dentro l'inquadratura. Insomma il ritmo del film viene determinato non dalla lunghezza dei brani montati, bensì dal grado di tensione del tempo che scorre all'interno di essi. Il collegamento operato in sede di montaggio non può

determinare il ritmo (sotto questo aspetto il montaggio non è nient'altro che una caratteristica dello stile). Dirò di più: il tempo nel film scorre non grazie alle saldature, bensì *nonostante* queste. È appunto questo scorrere del tempo, fissato nell'inquadratura, che il regista deve cogliere nei brani collocati davanti a lui sugli scaffali del tavolo di montaggio.

È proprio il tempo, impresso nell'inquadratura, che detta al regista questo o quel criterio di montaggio, mentre, come si suol dire, "non si montano", ossia si collegano male insieme, quei brani nei quali è fissata una forma di esistenza del tempo radicalmente diversa. Così, ad esempio, il tempo reale non può essere montato assieme a quello convenzionale, come non si possono congiungere tra loro tubi di differente diametro. Questa consistenza del tempo che scorre nell'inquadratura, la sua concentrazione o, al contrario, la sua 'rarefazione' la chiameremo, per esempio, pressione del t e m p o nell'inquadratura. Allora il montaggio può essere definito *un metodo di collegamento dei singoli brani tenendo conto della pressione del tempo all'interno di essi*.

Una sensazione unitaria nelle diverse inquadrature può essere suscitata dall'unità della pressione, della spinta, che determinano il ritmo del film.

Come si avverte il tempo nell'inquadratura? Esso diventa avvertibile là dove, aldilà di ciò che accade, si sente una verità particolarmente significativa: quando si percepisce del tutto chiaramente che quel che si vede nell'inquadratura non si esaurisce nella sua raffigurazione visiva, ma allude soltanto a qualcosa che si estende all'infinito al di fuori dell'inquadratura, allude alla *vita*. Come l'infinità dell'immagine di cui abbiamo parlato in precedenza. Il film è qualcosa di più grande di quanto esso non sia in realtà (se, naturalmente, si tratta di un film autentico). In esso vi sono sempre più pensieri e più idee di quante non ve ne abbia messe dentro coscientemente l'autore. Come la vita, muovendosi e mutando incessantemente, dà a ciascuno la possibilità di interpretare e di sentire a modo suo ogni singolo istante, analogamente un film autentico, contenente un'esatta registrazione del tempo sulla pellicola, espandendosi oltre i confini dell'inquadratura vive nel tempo se anche il tempo vive in lui: lo specifico del cinema è racchiuso nelle caratteristiche di questo processo di

interazione.

Allora per qualche ragione il film diventa qualcosa di più della pellicola che esiste nominalmente, girata e incollata insieme, di più del racconto e di più del soggetto. Il film si stacca dal suo autore e comincia a vivere di vita propria, mutando di forma e di significato a contatto con la personalità dello spettatore.

Io respingo il cosiddetto "cinema di montaggio" e i suoi principi perché essi non permettono al film di prolungarsi oltre i confini dello schermo, ossia non permettono allo spettatore di innestare la propria esperienza personale su ciò che appare di fronte a lui nel film. Il cinema di montaggio propone allo spettatore dei rebus e degli indovinelli, costringendolo a decifrare dei simboli, a provare stupore di fronte alle allegorie, facendo appello alla sua esperienza intellettuale. Ma ognuno di questi indovinelli ha la sua soluzione che può essere formulata verbalmente. In tal modo, ad esempio, Ejzenstéjn, a mio modo di vedere, impedisce che le sensazioni dello spettatore siano influenzate dalle sue reazioni a ciò che vede. Quando Ejzenstéjn in *Ottobre* giustappone la balalaika e Ké-renskij, allora il suo metodo diventa per lui equivalente al suo scopo, nel senso in cui di ciò parlava Valéry nella frase sopra riportata. Allora il metodo stesso di costruzione dell'inquadratura diventa uno scopo di per sé e l'autore comincia ad effettuare un attacco su tutta la linea contro lo spettatore, imponendogli il proprio atteggiamento nei confronti di ciò che accade.

Se confrontiamo il cinema con le arti basate sul tempo, come, diciamo, il balletto o la musica, la caratteristica distintiva del cinema consiste nel fatto che il tempo da esso fissato acquista la forma visibile del reale. Il fenomeno, una volta fissato sulla pellicola, viene percepito in tutta la sua imprescindibile realtà, persino se si tratta di un tempo estremamente soggettivo...

Gli artisti si suddividono tra coloro che *creano* il loro proprio mondo, e coloro che *riproducono* la realtà. Io appartengo indubbiamente alla prima categoria e, tuttavia, questo non cambia le cose: il mondo da me creato può interessare qualcuno, e lasciare invece indifferente, o perfino irritare, qualcun altro ma, cionondimeno, questo mondo,

ricreato con i mezzi del cinema, deve sempre essere percepito anch'esso come se si trattasse di una certa realtà riprodotta in modo obiettivo, nell'immediatezza depistante fissato.

Una composizione musicale può essere eseguita in maniere differenti e, di conseguenza, può avere una diversa durata. Il tempo, in questo caso, diventa soltanto una condizione di una relazione di causa e di effetto che si dispongono in un determinato ordine: in questo caso esso ha un carattere astratto e filosofico. Il cinema, invece, ha la possibilità di fissare il tempo nei suoi aspetti esteriori, emozionali. E allora il tempo nel cinema diventa il fondamento dei fondamenti, analogamente a come tale fondamento nella musica è costituito dal suono, nella pittura dal colore, nel teatro dal personaggio.

Dunque, *il ritmo non è un'alternanza metrica dei vari brani. Il ritmo è creato dalla pressione temporale all'interno delle inquadrature.* È mia profonda convinzione che proprio il **ritmo**, e non il montaggio delle inquadrature, come si è soliti credere, costituisca il principale elemento formale del cinema.

Il montaggio esiste in qualsiasi arte, come conseguenza della necessità di una scelta e di un collegamento, operati dall'artista, senza i quali non può esistere nessuna arte. Tuttavia la caratteristica del montaggio cinematografico consiste nel fatto che esso *congiunge il tempo* impresso nei singoli brani girati. Il montaggio consiste nell'incollare insieme pezzi e pezzetti che contengono in sé un tempo differente. E solo la loro unione produce una nuova percezione dell'esistenza di questo tempo, generata in conseguenza delle parti omesse, tagliate o amputate, per così dire, all'atto dell'incollatura. Ma, come abbiamo già detto in precedenza, le caratteristiche delle saldature operate durante il montaggio sono già contenute nei brani che vengono montati. Tuttavia il montaggio di per sé non genera assolutamente una qualità nuova, non ricrea tale qualità ex novo bensì evidenzia soltanto ciò che esisteva già prima nelle inquadrature collegate insieme. Il montaggio viene previsto già durante le riprese, viene presupposto, viene programmato fin dall'inizio dal carattere di ciò che viene ripreso. Il montaggio ha a che fare con gli spazi temporali e con l'intensità con cui essi esistono, ma assolutamente non con simboli astratti, con *oggetti reali*

pittoreschi, non con composizioni organizzate messe in scena in maniera raffinata. Non ha a che fare con due concetti univoci, dalla congiunzione dei quali scaturirebbe il famoso “terzo significato” di cui tanto si parla nella teoria del cinema, bensì con la multiformità della vita percepita e fissata nell'inquadratura.

La giustezza del mio giudizio è confermata dall'esperienza dello stesso



Ancora Margarita Terechova.

Ancora Margarita Terechova.

Ejzenstéin. Il ritmo, che egli faceva dipendere direttamente dal montaggio, dimostra l'inconsistenza delle sue premesse teoriche quando l'intuito lo tradisce ed egli non riempie i brani montati con la tensione temporale necessaria per quel dato collegamento. Prendiamo, per esempio, la battaglia sul lago gelato nell'*Aleksandr Nevskij*...

Dimentico della necessità di riempire le inquadrature con un tempo di tensione appropriata, egli si sforza di rendere il dinamismo della battaglia mediante il montaggio di inquadrature brevi (a volte eccessivamente brevi). Tuttavia,

nonostante il balenare fulmineo delle inquadrature, una sensazione di fiacchezza e di innaturalità di ciò che accade sullo schermo non abbandona lo spettatore, per lo meno quello non prevenuto, a cui non hanno ancora inculcato che si tratta di un “film classico” e di un “esempio classico” di montaggio, come si insegna al **vgik**. E ciò accade a causa del fatto che in talune inquadrature di Ejzenstéin non c'è verità temporale. Le inquadrature, di per sé, sono assolutamente statiche e anemiche, così che naturalmente nasce una contraddizione tra il contenuto interiore dell'inquadratura, che non registra alcun processo temporale, e il dinamismo del montaggio, del tutto artificiale, esteriore, e senza alcun rapporto con il tempo che scorre nell'inquadratura. Allo spettatore non viene trasmessa la sensazione a cui mirava l'artista perché questi non si è curato di impregnare l'inquadratura con la veritiera percezione del tempo della leggendaria battaglia. L'avvenimento non è stato ricreato, bensì recitato a bella posta e in qualche maniera.

Il ritmo nel cinema viene reso attraverso la vita dell'oggetto visibilmente registrata nell'inquadratura. Così, dall'oscillare di una canna si può definire il carattere della corrente di un fiume, la sua spinta. Esattamente allo stesso modo, è lo stesso processo vitale, il suo fluire riprodotto nell'inquadratura, che ci rende manifesto il movimento del tempo.

È innanzitutto attraverso la percezione del tempo, attraverso il ritmo, che il regista manifesta la propria individualità. Il ritmo colorisce l'opera con caratteristiche stilistiche. Il ritmo non si inventa, non si costruisce con procedimenti arbitrari, puramente intellettualistici. Il ritmo nel film nasce organicamente, in relazione con la percezione della vita immanente nel regista, in relazione con la sua “ricerca del tempo”. Diciamo che a me pare che il tempo nell'inquadratura deve scorrere indipendentemente e dignitosamente, e in tal caso le idee si disporranno all'interno di esso senza vana agitazione e senza affanno. La sensazione della ritmicità di una inquadratura, come dire?, è affine alla sensazione che provoca una parola piena di verità in letteratura. La parola imprecisa in letteratura e l'imprecisione del ritmo nel cinema distruggono la verità dell'opera (benché il concetto di ritmo sia applicabile anche alla prosa, sebbene, a dire il vero, in tutt'altro senso).

Ma qui nasce una complicazione del tutto naturale. Io

desidero, poniamo, che il tempo nell'inquadratura scorra indipendentemente e degnamente, affinché allo spettatore non paia che venga esercitata una violenza sulla sua percezione, affinché egli si consegna volontariamente nelle mani dell'artista e cominci a percepire il materiale del film come suo, appropriandosene e assimilandolo come se fosse un'esperienza nuova, *sua*. Cionondimeno, tuttavia, qui sorge un'apparente contraddizione. Infatti la percezione del tempo da parte del regista interviene sempre come una forma di *violenza* esercitata sullo spettatore, come l'imposizione allo spettatore del proprio mondo interiore. Lo spettatore, o prende il tuo ritmo (entra nel tuo mondo) — e allora diventa tuo sostenitore, oppure non lo prende — e in tal caso il contatto non si stabilisce. Da ciò deriva l'esistenza di uno spettatore che è tuo, e di uno spettatore che ti è completamente estraneo, il che mi sembra non solo naturale, ma anche, ahimè, inevitabile.

Dunque, io ritengo che il mio compito professionale *consista nel creare il mio personale fluire del tempo, nel rendere nell'inquadratura la mia percezione del suo movimento — da quello pigro e sonnolento, a quello tumultuoso e impetuoso*. A ognuno la cosa appare a modo suo, ognuno la vede a modo suo, ognuno ha le proprie fantasie...

Il procedimento di articolazione, il montaggio, turba il fluire del tempo, lo interrompe, e contemporaneamente genera una nuova qualità di esso. La deformazione del tempo è un procedimento per dare ad esso espressione ritmica.

È COME SCOLPIRE IL TEMPO!

Tuttavia la congiunzione di inquadrature di tensione temporale deliberatamente diversa deve essere dettata non da considerazioni casuali, ma da una necessità interiore, deve risultare organica al materiale nel suo complesso. Se invece l'organicità di tali passaggi è violata, immediatamente spuntano fuori e diventano percepibili all'occhio le accentuazioni del montaggio che il regista invece vorrebbe nascondere. Qualsiasi rallentamento o accelerazione del tempo artificiali, non maturati dall'interno, qualsiasi imprecisione nel cambio di ritmo interno, danno luogo a un montaggio falso e programmatico.

La congiunzione di brani non equivalenti in senso temporale conduce inevitabilmente a una rottura del ritmo.

Tale rottura, tuttavia, se è preparata dalla vita interiore delle inquadrature che vengono montate insieme, può divenire indispensabile per articolare il necessario disegno ritmico. Prendete le differenti tensioni temporali, parlando metaforicamente, il ruscello, il torrente, il fiume, la cascata, l'oceano: la loro unione dà luogo a un disegno ritmico irripetibile che è il sentimento del tempo dell'autore cui è stata data vita, simile a una nuova formazione organica.

E poiché il sentimento del tempo è la percezione della vita propria del regista e questa o quella soluzione di montaggio è dettata dalle pressioni ritmiche nei brani che vengono montati insieme, il montaggio rivela la grafia di questo o quel regista. Attraverso il montaggio si esprime l'atteggiamento del regista nei confronti dell'idea stessa del film, attraverso il montaggio la visione del mondo del regista riceve la sua incarnazione definitiva. Penso che un regista, che monti facilmente e in varia maniera i propri film, sia abbastanza superficiale. Voi riconoscerete sempre il montaggio di Bergman, di Bresson, di Kurosawa, di Antonioni... La loro percezione del tempo, infatti, espressa nel ritmo, è sempre la stessa. Prendete invece taluni film hollywoodiani: sembra che siano stati tutti montati dalla stessa persona. È impossibile distinguerli l'uno dall'altro dal punto di vista del montaggio.

Le leggi del montaggio, naturalmente, bisogna conoscerle, come è indispensabile conoscere le leggi della propria professione in generale. La *creazione artistica*, tuttavia, comincia nel momento in cui tali leggi, vengono violate, stravolte. Il fatto che Lev Nikolàevic Tolstoj non fosse uno stilista impeccabile al pari di Bunin e che i suoi romanzi non possedessero l'armoniosità e la perfezione che caratterizzano qualunque racconto di quest'ultimo non fornisce ancora nessun fondamento per affermare che Bunin sia 'meglio' di Tolstoj. Tu non solo perdoni a Tolstoj le sue massime ponderose e non sempre indispensabili, le sue frasi impacciate, ma addirittura cominci ad amarle come una caratteristica, una componente della sua personalità. Quando ti trovi di fronte a una personalità veramente grande, l'accetti con tutte le sue debolezze che si trasformano addirittura in caratteristiche peculiari della sua estetica.

Se si estrae dal contesto delle opere di Dostoevskij la

descrizione che lui fa dei suoi personaggi si prova un senso di involontario disagio: “belli”, “con le labbra di un rosso vivo”, “pallidi” eccetera. Ma ciò non ha alcuna importanza perché non stiamo parlando di un professionista o di un artigiano, bensì di un artista e di un filosofo. Bunin, pur ammirando sconfinatamente Tolstoj, riteneva che *Anna Karénina* fosse scritto in maniera indecente e, com'è noto, tentò di riscriverlo, ma invano.

È lo stesso nel montaggio: l'importante non è tanto essere dei virtuosi in questo campo, quanto sentire la necessità organica di un certo particolare, nostra propria forma di espressione... Innanzitutto bisogna sapere perché ci si è dedicati al cinema, che cosa si vuol dire e perché precisamente attraverso la sua poetica. A proposito: negli ultimi anni si incontrano sempre più sovente dei giovani che iscrivendosi ai corsi di cinema sono preparati in anticipo a fare ciò “che si deve fare” in Unione Sovietica, oppure ciò per cui pagano di più in Occidente. È davvero un dramma.

Le tecniche del mestiere sono delle sciocchezze: si può imparare tutto, l'unica cosa che non si può imparare è a pensare in maniera degna e indipendente, è impossibile imparare ad essere una personalità. È impossibile costringere qualcuno a prendere su di sé un peso che non solo è difficile, ma talvolta è semplicemente impossibile portare. Ma non v'è altra strada. “Hic Rhodus, hic salta!”. Una persona che sia venuta meno una sola volta ai propri principi non potrà mai più avere un atteggiamento onesto nei riguardi della vita. Perciò, quando un regista afferma che farà un film commerciale per raccogliere le forze e procurarsi i mezzi per il film dei suoi sogni, si tratta soltanto di un inganno o, ciò che è ancor peggio, di un autoinganno. Egli non girerà mai il suo film!

L'idea del film e la sceneggiatura

Fin dai primi passi e fino al termine del lavoro su un film ci si incontra con una tale quantità di persone, con difficoltà di ogni genere e con problemi così irrisolvibili, come se qualcuno avesse creato apposta tutte le condizioni perché il regista dimenticasse completamente il motivo per cui si è messo a fare

quel film.

Debbo dire che per me la cerchia dei problemi collegati all'idea del film ha sempre riguardato non tanto il suo sorgere, quanto la conservazione di essa nella sua, forma intatta e originaria. Come stimolo per il lavoro, come cifra del futuro film. La concezione originaria rischia sempre di corrompersi nell'agitazione della produzione, di deformarsi, di venire distrutta nel processo della sua realizzazione.

Il cammino del film, dal sorgere dell'idea originaria fino al suo completamento nello studio di missaggio è costellato da difficoltà di ogni genere. Questo non deriva soltanto dalla complessità tecnica della lavorazione del film, ma anche dal fatto che la realizzazione dell'idea iniziale dipende da un'enorme quantità di persone chiamate a dare il loro contributo al processo creativo.

Se nel corso del lavoro con un attore il regista non riesce a tener duro sulla propria interpretazione e visione del personaggio o del modo di recitarlo, immediatamente su questo punto l'idea originaria comincerà a sbandare da una parte. Se l'operatore non ha compreso esattamente il proprio compito, il film, anche se da un punto di vista esteriore, formale, è stato girato in maniera splendida, risulterà uscito dal proprio asse, os-



Il piccolo Andrej nella casa del padre.

sia, in ultima analisi, mancherà di coerenza.

Per dirla in breve, è assai difficile insistere sulle proprie posizioni e realizzare il proprio film, d'autore, quando tutti i nostri sforzi, diretti a evitare che vada disperso ciò che abbiamo concepito, si scontrano con le condizioni della normale routine produttiva. Mentre conservare la freschezza e la vividezza dell'idea originaria significa per il regista la speranza del successo.

Debbo subito premettere che non ho mai considerato la sceneggiatura un genere letterario. Una sceneggiatura, evidentemente, è tanto più cinematografica quanto meno essa può aspirare a un destino letterario autonomo (come spesso accade, per esempio, a un testo teatrale). E infatti si può anche constatare nella pratica che neppure una sola sceneggiatura cinematografica si è mai elevata al livello dell'autentica letteratura.

Non comprendo molto perché a una persona dotata di talento letterario possa venire in mente di punto in bianco di mettersi a fare lo sceneggiatore cinematografico — se lasciamo da parte, si capisce, il problema puramente mercantile! Lo scrittore deve scrivere e la persona che pensa per immagini cinematografiche deve darsi alla regia. Infatti, sia l'idea iniziale del film che il soggetto e la sceneggiatura, in ultima analisi, sono un compito che spetta al regista, altrimenti questi non sarà in grado di controllare realmente le riprese del film.

Naturalmente il regista può ricorrere, e in effetti sovente ricorre, all'aiuto di un letterato a lui vicino spiritualmente. E allora questo letterato, ormai in qualità di coautore, cioè di sceneggiatore, prende parte all'elaborazione della base letteraria. Se condivide l'idea iniziale del regista, è pronto a sottomettersi ad essa fino in fondo ed è in grado di svilupparla in maniera creativa, arricchendola nella direzione prescelta.

Se la sceneggiatura è stesa in uno splendido linguaggio letterario, allora è meglio che essa rimanga un'opera in prosa.

Se invece vogliamo vedere in essa soltanto una base letteraria per il nostro futuro film, innanzitutto dobbiamo tirar fuori da essa un'autentica sceneggiatura, ossia un reale

pretesto per la realizzazione del film. Ma si tratterà ormai di una nuova sceneggiatura, completamente rielaborata, nella quale alle immagini letterarie sarà stato trovato l'*adeguato* equivalente cinematografico.

Se invece la sceneggiatura fin dal principio costituisce un esatto progetto del film, ossia se in essa è registrato soltanto ciò che sarà girato e come sarà girato, allora ci troviamo di fronte a una sorta di originale trascrizione preventiva del futuro film, che non ha ormai nulla in comune con la letteratura.

Quando la variante iniziale della sceneggiatura di un film viene modificata, come quasi sempre accade nel caso dei miei film, allora essa perde sostanzialmente i suoi contorni originari e diventa interessante soltanto per gli specialisti che si occupano della storia di questo o di quel film. Tali varianti continuamente modificate potrebbero attirare l'attenzione degli studiosi della natura della creazione cinematografica, ma non potrebbero in alcun modo pretendere di costituire un *genere letterario vero e proprio*. Una sceneggiatura in forma letteraria compiuta è necessaria soltanto per convincere della validità del film coloro dai quali dipende la sua realizzazione. Sebbene, se vogliamo dire le cose come stanno, nessuna sceneggiatura possa fornire alcuna garanzia a priori della qualità del futuro film: conosciamo decine di esempi di film scadenti girati su buone sceneggiature, così come del caso inverso. Non è un segreto per nessuno il fatto che è soltanto dopo che la sceneggiatura è stata approvata e comprata che incomincia il vero lavoro su di essa e che, per compiere tale lavoro, il regista deve essere capace di scrivere lui stesso, oppure di lavorare in stretto contatto con i suoi partner letterari, indirizzandone abilmente il talento nella direzione che ritiene opportuna. Quel che dico, si intende, vale per il cosiddetto "film d'autore".

Prima, nel corso dell'elaborazione della sceneggiatura di regia, mi sforzavo di vedere davanti a me un modello abbastanza esatto del futuro film, fino alle diverse messe in scena. Ora sono piuttosto propenso a immaginare nei tratti generali la futura scena, la futura inquadratura, in modo che esse scaturiscano con immediatezza nel processo delle riprese. Infatti, le vive caratteristiche del luogo dove si svolge l'azione,

l'atmosfera del set, gli stati d'animo degli attori suggeriscono soluzioni nuove, brillanti e inattese. La vita risulta più ricca della fantasia. Perciò ora sono sempre più dell'opinione che bisogna recarsi alle riprese preparati, si intende, ma senza stati d'animo precostituiti, in modo da potersi abbandonare all'atmosfera del set e da essere più liberi nella scelta della messa in scena. Prima non potevo comparire sul set senza aver escogitato preventivamente una concezione dell'episodio, ora invece osservo di frequente che tale concezione è sempre cerebrale e inaridisce la fantasia. Non sarebbe forse il caso di cessare di pensarci per un po' di tempo?

Ricordate quel passo di Proust?

“I campanili sembravano così lontani, e noi pareva ci si avvicinasse così poco a loro, che fui stupito quando, pochi attimi dopo, ci fermammo davanti alla chiesa di Martinville. Non sapevo la ragione del piacere che avevo provato scorgendoli all'orizzonte, e il dovere di giungere a scoprirlo. Questa ragione mi appariva ben penoso; ero tentato di mettere in serbo nella mia testa quelle linee in movimento nel sole, senza pensarvi più per il momento... Senza dire a me stesso che quel che si nascondeva dietro i campanili di Martinville doveva essere qualcosa d'analogo a una bella frase, dacché si era rivelato sotto forma di parole che mi davano piacere, chiesta matita e carta al dottore, nonostante gli sbalzi della carrozza, per scaricarmi la coscienza ed obbedire all'entusiasmo, composi il breve brano che segue... Non ripensai mai a questa pagina, ma in quel momento, nell'angolo del sedile dove il cocchiere del dottore di solito metteva un cesto coi polli comprati al mercato di Martinville, quando ebbi finito di scrivere provai una tal gioia, *mi sentii liberato così pienamente di quei campanili* e di quel che si celava dietro di loro, che, quasi fossi stato io stesso una gallina e avessi fatto l'uovo, mi misi a cantare a squarciagola”⁴.

Ho provato anch'io esattamente le stesse emozioni in rapporto alle memorie d'infanzia che mi avevano perseguitato senza tregua per molti anni e che ad un tratto svanirono di colpo, come se si fossero volatilizzate. Cessai così di vedere in sogno la casa nella quale avevo vissuto moltissimo tempo prima e che aveva continuato ad apparirmi in sogno regolarmente per parecchi anni... Facendo un salto in avanti,

parlo qui di ciò che mi accadde quando ebbi terminato di girare *Lo specchio*.

Allora — alcuni anni prima che girassi il film — decisi semplicemente di mettere sulla carta i ricordi che mi tormentavano. A quell'epoca non pensavo minimamente al film. Volevo scrivere un racconto sullo sfollamento durante la guerra. Tutta l'azione avrebbe dovuto incentrarsi sulla storia dell'istruttore militare della mia scuola, ma questo spunto non si dimostrò abbastanza consistente per diventare il centro del racconto e così non lo scrissi. Ma la storia che mi aveva profondamente colpito nella mia infanzia continuò a tormentarmi, a vivere nei miei ricordi e, infine, si tramutò in un breve episodio del film.

Quando fu terminata la prima variante della sceneggiatura del film *Lo specchio* (che allora si chiamava *Un bianco, bianco giorno*), risultò evidente che l'idea di esso, in senso cinematografico, mi era assai poco chiara. Non avevo l'intenzione di fare uno di quei dozzinali film-ricordo, pieni di malinconia elegiaca e di rimpianto nostalgico per l'infanzia.

Avvertivo chiaramente che per un film in quella sceneggiatura mancava qualcosa, e qualcosa di estremamente essenziale. Pertanto già allora, quando la sceneggiatura divenne per la prima volta soggetto di discussione, l'anima del futuro film, in realtà, aleggiava ancora fuori dal corpo, da qualche parte negli spazi siderali. Mi ossessionava la necessità, che avvertivo acutamente, di cercare un'idea strutturale che lo sollevasse ai-disopra della semplice reminiscenza lirica.

Nacque allora una nuova variante della sceneggiatura: volevo inframmezzare le novelle-episodi dell'infanzia con brani di un'intervista in diretta con mia madre, giustapponendo così due percezioni comparative del passato, quella della madre e quella del narratore, emergenti davanti agli spettatori nell'interazione di due differenti proiezioni di quel passato nella memoria di due persone assai vicine l'una all'altra, appartenenti a due generazioni diverse. Sono tuttora convinto che questa strada avrebbe potuto condurci a risultati interessanti, inattesi...

Cionondimeno, non rimpiango il fatto che in seguito mi sia toccato di abbandonare anche questa struttura ancora troppo rettilinea e rozza, sostituendo tutte le interviste con mia

madre, previste nella sceneggiatura, con scene recitate.

Nonostante tutto, non sentivo un'unità organica tra l'elemento documentaristico e quello recitato. Essi cozzavano, si contraddicevano tra loro, e il montarli insieme mi appariva come un'unità puramente formale, intellettualistica, cioè estremamente dubbia. Questi due elementi erano riempiti di un materiale di concentrazione diversa, contenevano in sé un tempo diverso, di diversa tensione: il tempo reale, documentaristicamente esatto, dell'intervista e il tempo soggettivo degli episodi dei ricordi ricostruiti attraverso la recitazione. Tutto questo, inoltre, ricordava un po' il *cinéma-verité*, cosa che proprio non volevo. I passaggi dal tempo deformato, soggettivo, a quello autentico, documentario, ad un tratto mi sembrarono estremamente forzati, convenzionali e monotoni... simili a una partita di ping-pong...

Tuttavia la mia rinuncia a fare un film girato su questi due piani non significa affatto che il materiale recitato e quello documentaristico non si possano montare insieme mai, per ragioni di principio. Al contrario, nello *Specchio*, alla fine, i brani di cinegiornale hanno trovato posto accanto agli episodi recitati in maniera del tutto naturale. In maniera a tal punto naturale che più di una volta ho sentito esprimere l'opinione che i brani documentaristici da me inseriti nello *Specchio* in realtà sarebbero delle ricostruzioni girate alla maniera dei cinegiornali. Una tale organicità del materiale documentaristico derivava dal fatto che ero riuscito a trovare del materiale di tipo particolare.

Dovetti visionare molte migliaia di metri di pellicola prima di imbartermi nelle sequenze del passaggio dell'esercito sovietico attraverso il lago Sivas, che mi lasciarono letteralmente sbalordito. Non avevo mai visto niente di simile: di norma ogni volta mi ero imbattuto o in simulazioni di pessima qualità, o in brani brevi e frammentari che fissavano la vita



Immagini d'epoca: l'Armata Rossa attraversa il lago Sivas.

quotidiana sotto le armi, oppure in riprese di parata, nelle quali si avvertiva che c'era troppo di pianificato e troppo poca verità, così che non vedevo alcuna possibilità di unificare tutto questo miscuglio sotto il segno di un'unica sensazione

temporale. E ad un tratto eccomi davanti — fatto inaudito per un cinegiornale! — alle riprese di uno degli episodi più drammatici dell'avanzata del 1943. Un materiale documentaristico assolutamente unico! Era incredibile che una così enorme quantità di pellicola fosse stata spesa per fissare un solo soggetto e permettere la prolungata osservazione di esso. Era chiaro che il film era stato girato da una persona di straordinario talento. Quando sullo schermo davanti a me, come emergendo dall'inesistenza, comparvero quegli uomini devastati da una fatica inumana e da un tragico destino, divenne per me assolutamente chiaro che quell'episodio non avrebbe potuto non diventare il centro stesso, l'essenza stessa — il nerbo e il cuore del nostro film, cominciato come una semplice reminiscenza lirica di carattere intimo.

Sullo schermo era apparsa un'immagine di stupefacente forza e drammaticità e tutto ciò era mio, proprio mio: personale, portato a lungo dentro di me, sofferto (tra parentesi: era proprio questo episodio che il presidente del Goskino⁵ Ermas voleva che toglieassi dal film). Quelle sequenze narravano le sofferenze a prezzo delle quali si conquista il cosiddetto progresso storico, delle innumerevoli vittime che esso eternamente esige. Era impossibile credere, neppure per un istante, che quelle sofferenze fossero state prive di senso — quelle immagini parlavano dell'immortalità e i versi di Arsénij Tarkovskij davano espressione, completandolo, al significato di quell'episodio. Eravamo colpiti dalla dignità estetica grazie alla quale quel documento acquistava una straordinaria potenza emotiva. La verità, colta con semplicità ed esattezza e fissata sulla pellicola, *aveva cessato di essere soltanto simile alla verità*. Essa ad un tratto era diventata un' i m m a g i n e di un'impresa eroica e del suo costo, era diventata un'immagine di una svolta storica pagata a un prezzo inaudito.

Senza dubbio quel materiale era stato girato da una persona di straordinario talento!

Quell'immagine risuonava in maniera particolarmente lacerante e straziante perché nell'inquadratura apparivano soltanto degli uomini. Degli uomini che avanzavano immersi fino al ginocchio nell'acqua fangosa attraverso la palude sconfinata che si stendeva fino al limite dell'orizzonte sotto un cielo piatto e biancastro. Di laggiù non era ritornato più

nessuno. La molteplicità di dimensioni e la profondità di quei minuti impressi sulla pellicola generava un sentimento sconvolgente prossimo alla catarsi. Qualche tempo dopo accertai che l'operatore militare che aveva girato quel materiale era perito nello stesso giorno in cui aveva impresso sulla pellicola con tanta forza di penetrazione l'essenza degli avvenimenti che si svolgevano accanto a lui.

Quando ci restavano da girare per *Lo Specchio* in tutto quattrocento metri di pellicola, il che corrisponde a tredici minuti di proiezione, il film, come tale, ancora non esisteva. Erano stati escogitati e girati i sogni infantili del narratore. Ma neppure essi riuscivano a trasformare il materiale in un tutto unitario. Il film nel suo vero aspetto nacque soltanto quando ci venne in mente di introdurre nel tessuto del racconto il personaggio del Narratore, che non esisteva né nell'idea iniziale, né nella sceneggiatura.

Ci piaceva molto come lavorava Margarita Terechova, l'interprete del ruolo della Madre del Narratore, ma avevamo continuamente l'impressione che il suo molo, com'era modellato nel soggetto originario, fosse insufficiente a mettere in luce e ad utilizzare le sue straordinarie possibilità interpretative. Allora decidemmo di scrivere degli altri episodi e l'attrice ebbe anche un'altra parte, quella della moglie del narratore. Dopo di ciò ci venne l'idea di alternare nel montaggio gli episodi del passato del narratore con quelli del suo presente.

Inizialmente, io e il mio brillantissimo coautore — Aleksàndr Misarin — avevamo l'intenzione di inserire nei dialoghi dei nuovi episodi anche le nostre idee programmatiche sulle basi estetiche e morali della creazione artistica ma, grazie a Dio, riuscimmo a evitare ciò e tali considerazioni, oso sperarlo, hanno abbastanza impercettibilmente permeato tutto il film.

Raccontando come è nato *Lo specchio* volevo fornire una dimostrazione di quale struttura viva, fragile, in perenne mutamento, sia per me la sceneggiatura e del fatto che la nascita definitiva di un film avviene soltanto nel momento in cui esso viene completato *del tutto*. La sceneggiatura fornisce soltanto delle occasioni di riflessione ed ogni volta, fino all'ultimo momento, non mi abbandona mai un ansioso

interrogativo: “E se poi non ne venisse fuori nulla?!”.

Debbo, a dire il vero, osservare che proprio nel lavoro sullo *Specchio* queste mie posizioni estetiche sulla sceneggiatura hanno trovato la loro espressione più estrema. Sebbene gli altri miei film siano stati realizzati su sceneggiature strutturalmente più definite, anche in quel caso, tuttavia, moltissimo è stato ideato aggiuntivamente, messo a punto, completato nel corso delle riprese.

Accingendoci a girare Lo *specchio*, invece, noi ci siamo proposti coscientemente, in linea di principio, di non calcolare e costruire il film in anticipo, prima che venisse girato il materiale. Mi premeva capire in qual modo, a quali condizioni, un film possa prender forma per così dire ‘da sé’, in relazione con le riprese stesse, col contatto con gli attori, col processo di costruzione delle scene e di ambientazione nei luoghi naturali scelti per le riprese.

Non avevamo idee vincolanti per le inquadrature o gli episodi, intesi come un tutto visivamente già determinato e definito nei particolari, ma avevamo ben chiara un’atmosfera e uno stato d’animo che richiedevano precisi corrispondenti sul set. Se anche ‘vedo’, mi immagino, qualcosa prima delle riprese, si tratta piuttosto di uno stato d’animo interiore, di una tensione spirituale caratteristica delle scene che devo girare, della condizione psicologica dei personaggi. Ma ignoro ancora quale sarà la forma precisa in cui tutto questo si esprimerà. Io mi reco sul set per comprendere definitivamente in che modo questo stato d’animo potrà essere espresso sulla pellicola. E una volta che l’ho capito comincio a girare.

Nello *Specchio*, tra l’altro, si narra la storia di una casa di campagna, dove il narratore ha trascorso la propria infanzia, dove è nato e dove sono vissuti suo padre e sua madre. Sulla base di vecchie fotografie ricostruimmo, ‘resuscitammo’ questa casa, che era stata distrutta dal tempo, sulle fondamenta che si erano conservate, nello stesso luogo dove essa sorgeva quarant’anni prima. Successivamente portammo laggiù mia madre che aveva trascorso la giovinezza in *quel* luogo, in *quella* casa: la sua reazione quando la vide superò tutte le mie più audaci aspettative. Per lei fu come un ritorno nel proprio passato. Allora mi resi conto che eravamo sulla buona strada: la casa aveva suscitato in lei proprio quei sentimenti che ci

proponevamo di esprimere nel film...

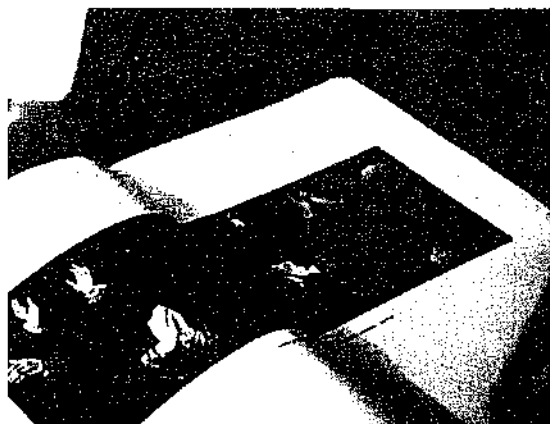
...Davanti alla casa c'era un campo. Ricordo che tra la casa e la strada che conduceva al villaggio vicino c'era un campo di grano saraceno. Il grano saraceno è molto bello quando è in fiore. I suoi fiori bianchi, che facevano sembrare il campo coperto di neve, sono rimasti impressi nella mia memoria come un tratto essenziale e caratteristico dei miei ricordi d'infanzia. Quando però ci recammo in quella località alla ricerca dei luoghi per le riprese non trovammo traccia di grano saraceno: ormai da parecchi anni in quei campi i kolchoziani seminavano erba medica e avena. Quando li pregammo di seminarlo di nuovo per noi in quel campo, essi fecero di tutto per convincerci che il grano saraceno lì non sarebbe mai cresciuto perché il terreno non era assolutamente adatto. Quando poi, nonostante tutto, prendemmo in affitto il campo e vi seminammo il grano saraceno, i kolchoziani non nascosero la loro meraviglia vedendo come cresceva rigogliosamente. Per parte nostra prendemmo questo successo come un buon auspicio. Si trattava di una sorta di dimostrazione delle speciali caratteristiche emotive della nostra memoria, della sua facoltà di penetrare oltre i veli stesi dal tempo, cioè proprio ciò che doveva raccontare il nostro film. Tale era infatti la sua idea originaria.

Non so cosa ne sarebbe stato del film se il campo di grano saraceno non fosse fiorito!... Com'era inspiegabilmente importante questo per me allora. E il campo fiorì!

Accingendomi alle riprese dello *Specchio* cominciai a pensare sempre più sovente che un film, se si prende sul serio il proprio mestiere, non è semplicemente il nostro lavoro di turno, bensì uno di quegli **atti** dai quali viene composto il tuo destino. In questo film per la prima volta decisi di affrontare con i mezzi del cinema il discorso su ciò che per me è più importante e più sacro, in maniera franca e diretta, senza sotterfugi.

Dopo che gli spettatori ebbero visto *Lo specchio* la cosa più difficile risultò spiegar loro che nel film non v'era alcun altro significato nascosto e cifrato eccetto il *desiderio di dire la verità*. Tali mie dichiarazioni sovente hanno suscitato incredulità oppure perfino delusione. Per taluni, evidentemente, questo era troppo poco: essi cercavano dei simboli nascosti, un

significato cifrato, dei segreti perché non erano abituati ad



*Sbirciare in un vecchio libro d'arte e scoprire i disegni di
Leonardo...*

avere a che fare con una poetica cinematografica basata sull'immagine. A mia volta rimasi anch'io deluso da questo fatto. Questa fu la reazione dei miei oppositori fra il pubblico. I miei colleghi, invece, si scagliarono furiosamente contro di me accusandomi dell'immodesto proposito di fare un film su me stesso. In ultima analisi quello che ci salvò fu *la fede*, la fede nel fatto che il nostro lavoro, che per noi stessi era talmente *importante*, non potesse non essere tale anche per lo spettatore. Questo film doveva ricostruire la vita di persone che io amo infinitamente e che conosco bene. Volevo raccontare le sofferenze di una persona alla quale sembra di non potere in alcun modo ripagare i propri cari per il loro amore, per ciò che essi gli hanno dato. Egli ha l'impressione di non averli amati a sufficienza e quest'idea lo tormenta e lo ossessiona veramente.

.Quando si prende a parlare di cose intime allora incominciamo a preoccuparci in maniera particolare della reazione della gente a ciò che diciamo e che vorremmo difendere, proteggere dall'incomprensione. Pensavamo con grande preoccupazione a come gli spettatori avrebbero percepito il film, ma nello stesso tempo credevamo con maniacale ostinazione che ci avrebbero capito. Gli avvenimenti successivi confermarono la fondatezza del nostro intento (le lettere citate all'inizio di questo libro chiariscono molte cose in proposito). Non potevo contare su un più alto livello di comprensione. Per il mio ulteriore lavoro tale reazione da parte degli spettatori fu straordinariamente importante.

Nello *Specchio* non volevo assolutamente parlare di me stesso, bensì dei miei *sentimenti verso delle persone a me care*, dei miei rapporti con esse, dell'eterna pietà che provo per loro e della mia inconsistenza in confronto a loro: del sentimento di un dovere inadempibile. Gli avvenimenti che il protagonista del film ricorda in uno stato di profondissima crisi spirituale, lo fanno soffrire fino all'ultimo momento, suscitando in lui tristezza e inquietudine...

Leggendo un'opera teatrale se ne può comprendere il

significato che potrà essere differentemente interpretato nelle diverse messe in scena, ma che fin dall'inizio ha una propria fisionomia; al contrario, è impossibile distinguere la fisionomia del futuro film leggendone la sceneggiatura! La sceneggiatura muore nel film e, pur prendendo a prestito i dialoghi dalla letteratura, il cinema nella propria intima sostanza non ha alcun rapporto con essa. L'opera teatrale diventa un genere letterario perché le idee-personaggi espresse nel dialogo costituiscono la sua sostanza e il dialogo è sempre letterario. Nel cinema, invece, il dialogo è soltanto una delle componenti del tessuto materiale del film. Tutto ciò che nella sceneggiatura pretende di essere definito letteratura deve essere conseguentemente e rigorosamente superato e rielaborato nel processo di creazione del film. La letteratura viene *rifusa* nel film, cioè cessa di essere letteratura una volta girato il film. Dopo che il lavoro è stato portato a termine, tutto quello che resta è soltanto la trascrizione del film, il foglio di montaggio, che in nessun caso potrebbe essere definito letteratura. Si tratta piuttosto della narrazione di ciò che si è visto a un cieco.

La definizione figurativa del film

La cosa più importante e complessa nel rapporto con lo scenografo e con l'operatore consiste nel fare di loro (come, del resto, di tutte le altre persone che lavorano con te alle riprese del film) dei complici, dei responsabili dell'idea di partenza. È di fondamentale importanza che essi in nessun caso rimangano degli esecutori passivi e indifferenti, ma, al contrario, che diventino dei partecipanti e dei creatori a pieno diritto, con i quali tu possa condividere tutti i tuoi sentimenti e tutti i tuoi pensieri. Tuttavia, al fine di fare dell'operatore un tuo alleato talvolta occorre usare diplomazia, fino al punto di tenergli nascosto il tuo intento, il tuo scopo finale, allo scopo che quest'ultimo trovi la sua realizzazione nel trattamento della fotografia in maniera ottimale. A volte ho dovuto tenere del tutto nascosto ciò a cui miravo per riuscire a spingere l'operatore verso la soluzione necessaria. Abbastanza significativa in questo senso è la storia dei miei rapporti con Vadim Jusov, l'operatore con il quale abbiamo lavorato fino a

Solaris compreso.

Dopo aver letto la sceneggiatura dello *Specchio* Jusov si rifiutò di girare il film. Motivò il suo rifiuto col fatto che gli ripugnava da un punto di vista etico il suo aperto autobiografismo e che lo lasciavano perplesso e lo irritavano la troppo esplicita intonazione lirica di tutta la narrazione e il desiderio dell'autore di parlare soltanto di se stesso (a proposito di quel che dicevo della reazione dei miei colleghi di fronte allo *Specchio*). Jusov, naturalmente, si comportò, a modo suo, in maniera franca e onesta: evidentemente giudicava effettivamente immodesta la mia posizione. A dire il vero, più tardi, quando il film era ormai stato girato- da un altro operatore, Georgij Rerberg, non ricordo in quale occasione mi confessò: "Per quanto sia spiacevole ammetterlo, Andréj, tuttavia questo è il tuo miglior film". Mi auguro che anche queste parole fossero sincere.

Forse, proprio perché conoscevo Vadim Jusov da molto tempo, avrei dovuto essere un po' più furbo: invece di rivelargli fino in fondo i miei pensieri fin dal principio avrei dovuto dargli la sceneggiatura a pezzi... Non lo so... Non sono capace di essere ipocrita. Non so essere diplomatico con gli amici.

In ogni caso nei film che ho girato finora ho sempre considerato l'operatore un coautore. Lavorando nel cinema non basta semplicemente avere stretti contatti con i propri collaboratori. La diplomazia di cui ho appena parlato, probabilmente, occorre davvero, ma io stesso, a dire la verità, giungo a tale conclusione post-factum e, si può dire, in linea puramente teorica. In realtà io non ho mai avuto alcun segreto per i miei col-laboratori: al contrario il nostro gruppo ha sempre lavorato come un tutto inscindibile, come un organismo unitario. Infatti, finché le nostre vene e i nostri nervi non sono collegati tra loro e il nostro sangue non comincia a circolare in un unico sistema sanguigno, è impossibile fare un vero film!

Mentre giravamo *Lo specchio* ci sforzavamo di non separarci pratica-mente mai, ci raccontavamo l'un l'altro tutto quel che sapevamo e amavamo, ciò che ci è caro e ciò che ci ripugna, e tutti, in egual misura, facevano lavorare la loro fantasia immaginando il futuro film. Inoltre è assolutamente privo di

importanza quale posto ha poi avuto nel film il lavoro di questo o quel membro del gruppo. Il compositore Artem'ev, ad esempio, scrisse soltanto qualche brano musicale per il film, eppure, indubbiamente, la sua partecipazione al film è stata altrettanto importante e decisiva che quella di tutti gli altri, perché senza di lui il film non avrebbe semplicemente potuto realizzarsi nella forma in cui si è realizzato.

Quando furono costruite le scene sulle fondamenta della casa distrutta dal tempo, noi tutti, membri del gruppo, ci recavamo laggiù la mattina presto e attendevamo l'alba per vedere quel luogo in diverse ore del giorno, per avvertire le sue peculiarità, per studiarlo in diverse condizioni atmosferiche. Ci sforzavamo di lasciarci permeare dalle sensazioni delle persone che un tempo avevano vissuto in quella casa, che avevano guardato le stesse albe e gli stessi tramonti, le stesse piogge e le stesse nebbie, circa quarant'anni prima. Ci contagiavamo l'un l'altro con il nostro stato d'animo tutto proteso verso il passato e con la sensazione della sacralità della nostra unione, così che, quando la lavorazione del film fu terminata provammo dolore e rammarico perché ci pareva che avremmo dovuto accingerci ad essa solo allora, tanto a quel punto ci eravamo compenetrati l'uno nell'altro.

Il contatto *spirituale* tra i membri del gruppo artistico risultò straordinariamente importante. Nei momenti di crisi (e ce ne furono diversi), quando io e l'operatore cessavamo di comprenderci, io uscivo compiutamente dai binari: tutto mi cadeva dalle mani e, a volte, per parecchi giorni non eravamo assolutamente in grado di proseguire le riprese. Solo dopo che avevamo trovato il modo di spiegarci, l'equilibrio veniva ristabilito e il lavoro riprendeva. In altre parole la nostra attività creativa veniva organizzata e corretta non facendo ricorso a misure disciplinari e stabilendo un piano di lavoro, ma grazie a un particolare clima all'interno del gruppo, il che, tuttavia, non ci impedì di superare persino il piano di lavorazione per quel che riguardava i termini fissati per le riprese.

Il lavoro cinematografico (esattamente come qualsiasi altra attività creativa) deve obbedire in primo luogo a delle esigenze *interiori*, e non a delle esigenze estrinseche — disciplinari e produttive, che, in realtà, ostacolano soltanto il ritmo del

lavoro, se si fa affidamento solo su di esse. Si possono spostare le montagne se le persone che lavorano alla realizzazione di un progetto unitario, diverse per carattere e per temperamento, con vite diverse alle spalle, di età diversa, bruciano di un'unica passione e, per così dire, si fondono a formare un'unica famiglia. Se in essa si forma un'autentica atmosfera creativa, allora diventa assoluta-mente irrilevante chi, in ultima analisi, sia l'ideatore di questa o quella soluzione, chi abbia inventato questo primo piano e chi quella riuscita panoramica, chi per primo abbia avuto l'idea di illuminare il soggetto ripreso in quella maniera, oppure di riprenderlo da quel punto di vista così indovinato.

In questo caso è veramente impossibile determinare se il ruolo dominante nel film l'abbia svolto l'operatore, oppure il regista; semplicemente la scena girata diventa qualcosa di organico, ossia in essa scompare qualsiasi forzatura o autocompiacimento.

Per quanto riguarda concretamente *Lo specchio*, giudicate voi di quale tatto debba aver dato prova tutto il gruppo creativo per accogliere come proprio un progetto sostanzialmente estraneo e di carattere assoluta-mente intimo, del quale, a parlare francamente, era così difficile rendere partecipi i colleghi, assai più difficile, forse, che lo spettatore: quest'ultimo, infatti, fino, al momento della prima, ci appare come una sorta di astrazione!...

Bisogna superare molti ostacoli per ottenere che i tuoi compagni comincino realmente a vivere della tua idea del film. In compenso, quando *Lo specchio* fu completato era ormai difficile considerarlo soltanto come la storia della mia famiglia. A quella storia, infatti, ormai aveva partecipato un intero gruppo di persone le più diverse. Era come se la mia famiglia si fosse ingrandita...

Quando le cose stanno così, quando si crea un'autentica fraternità creativa, i problemi puramente tecnici cessano, per così dire, di esistere come problemi a sé. Sia l'operatore che lo scenografo non facevano semplicemente ciò che essi erano capaci di fare, non si limitavano ad eseguire ciò che veniva loro richiesto, ma ogni volta elevavano un po' più in alto il tetto delle loro capacità professionali e facevano non ciò che 'era possibile' (ossia ciò che si sapeva come fare), bensì ciò che

si riteneva necessario. Si trattava ormai di qualcosa di più vasto del semplice approccio professionale che si potrebbe caratterizzare in questo modo: l'operatore sceglie tra ciò che il regista gli propone quello che egli si ritiene tecnicamente in grado di realizzare. Soltanto in questa condizione di spirito si può ottenere quell'autenticità, quella verità che non lasciano nello spettatore alcun dubbio che *le scene siano popolate da anime umane*.

Uno dei problemi più seri collegati alla definizione figurativa del film è, naturalmente, quello del colore. È indispensabile una buona volta riflettere seriamente sul paradosso del colore che rende straordinariamente *difficile* ottenere sullo schermo un'autentica sensazione di verità. Attualmente il colore nel film è piuttosto un'esigenza commerciale che una categoria estetica. Non è un caso, perciò, che sempre più spesso abbiano cominciato a riapparire dei film in bianco e nero. La percezione del colore è un fenomeno fisiologico e psicologico di natura particolare, al quale, di regola, nessuno rivolge particolare attenzione. La *pittoricità* dell'immagine cinematografica (che sovente è un effetto puramente meccanico, determinato dalle caratteristiche della pellicola) appesantisce la raffigurazione di *un'altra convenzionalità aggiuntiva* che occorre superare, se l'obiettivo è la fedeltà alla vita. Bisogna sforzarsi di neutralizzare il colore, evitando che esso agisca attivamente sullo spettatore. Se invece il colore in sé diventa la dominante drammaturgica dell'immagine, ciò significa che il regista e l'operatore prendono a prestito dalla pittura i mezzi per agire sul pubblico. È esattamente questo il motivo per il quale assai sovente ora un film medio, solidamente costruito, produce un'impressione affine a quella di certe riviste 'riccamente' illustrate. Sorge un conflitto tra il contenuto espressivo della raffigurazione e la fotografia a colori.

Forse occorrerebbe neutralizzare l'effetto troppo attivo del colore alternando quest'ultimo con delle scene monocrome, allo scopo di scaricare, di attutire l'impressione che esso produce nel suo intero spettro. Sembrerebbe che la macchina da presa si limiti a fissare esattamente sulla pellicola la vita reale: perché allora da un'inquadratura a colori spira un sentore di così impensabile, mostruosa falsità? Evidentemente

ciò' dipende dal fatto che nella riproduzione meccanicamente esatta del colore è assente il punto di vista dell'artista che, in questa sfera, perde il proprio ruolo organizzativo e la possibilità di scegliere. Manca una partitura coloristica del film, con una propria logica di sviluppo, tale possibilità di scelta è stata tolta al regista dal procedimento tecnologico. Analogamente diventa impossibile un'accentuazione personale, selettiva, degli elementi coloristici del mondo circostante. Per quanto ciò possa apparire strano, nonostante il fatto che il mondo che ci circonda sia colorato, la pellicola in bianco e nero ne riproduce l'immagine in maniera più vicina alla verità psicologica, naturalistica e poetica di quest'arte che è basata sulle caratteristiche della nostra vista, oltre che dell'udito. In sostanza un autentico film a colori costituisce il risultato di una lotta contro la tecnologia del cinema a colori, oltre che contro il colore tout court.

L'attore nel cinema

Quando si gira un film, in ultima analisi, sono io il responsabile di tutto, anche della recitazione degli attori. Nel teatro il livello di responsabilità dell'attore stesso per i risultati raggiunti o non raggiunti è incomparabilmente più elevato.

L'attore cinematografico è talvolta molto danneggiato dal fatto di conoscere l'idea del regista prima di presentarsi sul set, nel senso che è il regista a costruire la parte nel suo complesso, lasciando così all'attore nei singoli brani un'inaudita libertà, una libertà impossibile nel teatro. Se fosse invece l'attore cinematografico stesso a costruire la propria parte, egli si priverebbe della possibilità di agire spontaneamente, senza premeditazione, nelle circostanze a lui proposte dal progetto, che suggeriscono il suo comportamento. Il regista, per parte sua, dopo aver creato nell'attore il necessario stato d'animo, deve badare a far sì che questi rimanga fedele ad esso. La creazione nell'attore del necessario stato d'animo si può ottenere in maniere differenti, impiegando diversi metodi, ciò dipende sia dalle circostanze in cui hanno luogo le riprese, che dal carattere dell'attore con cui si lavora. In ultima analisi questi deve *trovarsi* in uno stato d'animo tale che sia

impossibile *recitare*. Se una persona ha una pena nel cuore, non riesce a nascondere completamente. È proprio lo stesso nel cinema: occorre una verità di condizione spirituale che sia impossibile nascondere.

Ci si possono, naturalmente, suddividere i ruoli: il regista elabora la partitura di questi stati d'animo dei personaggi e gli attori li esprimono, o, per essere più esatti, si trovano in tali stati d'animo durante le riprese. L'attore non può fare entrambe queste cose sul set, mentre è obbligato a fare ciò quando lavora sulla sua parte a teatro.

Dall'attore che si trova davanti all'obiettivo della macchina da presa si richiede che egli viva con autenticità ed immediatezza nello stato d'animo determinato dalle circostanze drammaturgiche. In seguito il regista, una volta che ha in mano gli spezzoni di pellicola, ossia le copie, per così dire, i calchi di ciò che è avvenuto davanti alla macchina da presa, li monta in conformità con i propri intenti artistici personali, costruendo una logica interiore dell'azione.

Al cinema è precluso il fascino del contatto diretto detrattore, con la sala, che è tanto avvincente nel teatro (e proprio per questo il cinema non sostituirà mai il teatro). Il cinema invece vive per la propria capacità di resuscitare sullo schermo uno stesso avvenimento quante volte lo si desidera. Esso è, per così dire, *nostalgico* per sua propria natura. Nel teatro, invece, uno spettacolo vive, si sviluppa, entra in comunicazione... Si tratta di un altro procedimento attraverso il quale lo spirito creativo percepisce se stesso,...

Il regista cinematografico ricorda un collezionista. Le immagini che compongono la sua collezione sono costituite dalla vita da lui fissata una volta per sempre in un'infinità di dettagli a lui cari, di pezzetti, di frammenti, di cui l'attore, il personaggio, può esser una parte, oppure no...

L'attore di teatro, come ha osservato assai profondamente qualcuno (Lessing?), assomiglia a uno scultore che fa statue di neve. In compenso egli è felice del contatto con lo spettatore nel momento dell'ispirazione e non v'è nulla di più importante e di più alto di questa unità nella quale l'attore e lo spettatore creano insieme l'arte. Lo spettacolo esiste solamente allorquando esiste l'attore come creatore, quando egli è presente, quando egli c'è, finché egli è fisicamente e

spiritualmente vivo. Se non c'è l'attore, non c'è nemmeno il teatro.

A differenza di quanto accade nel cinema, nel teatro ogni interprete deve *costruire* interiormente la propria parte dal principio alla fine sotto la direzione del regista. Egli deve, p'er così dire, *disegnare* il grafico dei propri sentimenti in armonia con la concezione dello spettacolo. Nel cinema, invece, è assolutamente sconsigliabile che l'attore elabori le proprie concezioni intellettuali e che decida la disposizione degli accenti, delle forze, delle intonazioni. Egli, infatti, non può conoscere tutti i pezzi che andranno a comporre il film. Il suo unico compito è quello di vivere! E di credere nel regista, il quale poi sceglierà i momenti della sua esistenza che esprimono in maniera più esatta la propria idea. L'attore non deve porsi impedimenti, non deve ignorare la sua incomparabile, divina libertà.

Quando giro un film mi sforzo di tormentare il meno possibile l'attore con i miei discorsi e mi ribello decisamente al fatto che l'attore stabilisca un legame tra il singolo brano da lui recitato con l'intero film, e talvolta persino con le stesse scene contigue di cui egli è interprete. Ad esempio, nello *Specchio*, quando girammo la scena nella quale la protagonista del film attende il proprio marito e il padre dei propri figli, seduta su una recinzione fumando una sigaretta, preferì che Margarita Terechova non fosse a conoscenza della sceneggiatura, ossia non sapesse se suo marito sarebbe ritornato in seguito da lei, oppure non sarebbe mai più ritornato. Perché non venne rivelata la trama all'attrice? Perché ella inconsciamente non reagisse ad essa in maniera ideologica, bensì visse quell'istante allo stesso modo in cui lo aveva vissuto mia madre, il prototipo del suo personaggio, che non conosceva in anticipo il proprio destino. Convenite con me che il suo comportamento in questa scena sarebbe stato differente se essa avesse saputo dei suoi futuri rapporti con il marito. E il suo comportamento non sarebbe stato soltanto differente, bensì anche falso, alterato da una conoscenza a priori. Immancabilmente la Terechova nella sua recitazione avrebbe espresso in anticipo un senso di fatale destino, in conformità con l'epilogo della storia dei suoi rapporti col marito. L'attrice, forse, di soppiatto, inconsciamente, senza

volerlo, se non lo voleva il regista, avrebbe espresso un sentimento di vana attesa e noi lo avremmo avvertito, mentre nel film noi dovevamo, invece, percepire soltanto la singolarità, l'unicità di quel preciso momento, al di fuori del suo collegamento con tutto il resto. Cosa che spesso, contro la volontà dell'attore, ricade sulla coscienza del regista. Nel teatro, al contrario, dobbiamo sentire in ogni scena la concezione filosofica dell'immagine: per il teatro ciò è naturale ed è l'unica soluzione giusta. Il procedimento tecnico non è vietato. Il procedimento tecnico nel teatro costituisce la sua metafora, la sua rima, il suo ritmo: la sua poesia.

Dunque la conoscenza del futuro da parte dell'attrice dello *Specchio* non avrebbe potuto non avere conseguenze sull'attrice che recitava quella scena. Noi invece volevamo assolutamente che ella visse quei momenti esattamente come li avrebbe vissuti nella propria vita, della quale, fortunatamente, le è ignota la sceneggiatura. Probabilmente avrebbe sperato, avrebbe perduto la speranza e l'avrebbe riacquistata di nuovo... Nel quadro delle circostanze a lei proposte — ossia nel momento in cui era in attesa del ritorno del marito — l'attrice doveva vivere un proprio, *misterioso*, pezzetto di vita che, come tale, non si sa assolutamente che cosa *significhi*.

La cosa più importante è che l'attore esprima nella maniera per lui più organica, in rispondenza con la sua struttura emotiva e intellettuale, nelle circostanze proposte, lo *stato* psicologico proprio a lui soltanto, nella forma propria a lui soltanto. Come, in qual maniera egli lo faccia, mi è assolutamente indifferente. Ossia io ritengo di non avere il diritto di imporre all'attore la forma dell'espressione, se questo stato d'animo egli lo vive nella sostanza, in conformità con la sua personalità. Ognuno vive una stessa situazione a modo suo e in maniera assolutamente unica. Quando è angosciata una persona si sforza di 'aprire la propria anima', di confidarsi; un'altra, al contrario, vuole rimanere sola col proprio dolore, si richiude in se stessa, rifiuta qualsiasi contatto.

In molti film mi è capitato di vedere l'attore copiare i gesti e il modo



Il rovelto ardente: “L’angelo del Signore gli si manifestò in una fiamma di fuoco, in mezzo a un rovelto: ‘Tu farai uscire dall'Egitto il mio popolo’”.

di comportarsi del regista: ho notato questo in Vasilij Suksìn, quando si trovava sotto la forte influenza di Sergéj Geràsimov, e in Kuravlév che, quando lavorava con Suksìn, scimmiettava quest’ultimo. Io non impongo mai agli attori l'impostazione della parte e sono pronto a lasciar loro

completa libertà se essi, prima dell'inizio delle riprese, mi hanno dimostrato di essere entrati completamente nella concezione del film.

Nell'attore cinematografico è importante la sua irripetibile capacità di esprimere l'unicità: soltanto essa può diventare efficace sullo schermo ed esprimere la verità.

Per ispirare nell'attore lo stato d'animo necessario occorre che il regista lo comprenda e lo senta in se stesso. Soltanto così è possibile trovare il tono giusto di tutta l'azione. Non si può, diciamo, entrare in una casa sconosciuta e cominciare a girare una scena già provata in precedenza. Si tratta di una casa estranea, lì vivono degli estranei, ed essa, naturalmente, non aiuta affatto dei personaggi appartenenti a un altro mondo ad esprimersi. Il compito del regista nel suo lavoro con gli attori consiste nell'ispirar loro lo stato d'animo giusto, necessario.

Naturalmente, attori diversi richiedono un approccio diverso. La Terechova, come ho già detto, non conosceva la sceneggiatura interamente e recitava parti staccate di essa. Quando infine comprese che non le avrei raccontato la trama, che non le avrei rivelato il significato della sua parte nella sua interezza, rimase assai interdetta... In tal modo il mosaico dei brani da lei interpretati, che poi io composi secondo un disegno unitario, venne da lei creato in maniera intuitiva. Dapprincipio non ci riusciva facile lavorare insieme: ella stentava a credere che io fossi in grado di prevedere in anticipo, al suo posto, 'per lei', per così dire, come, in ultima analisi, il suo personaggio sarebbe venuto fuori dalla composizione delle varie parti, le riusciva difficile, insomma, *affidarsi a me...*

Nel mio lavoro mi è capitato di incontrare degli attori che fino alla fine non si decidevano ad affidarsi completamente alla mia concezione del film. Essi per qualche ragione continuavano a tentare di costruire da sé la regia della propria parte, strappandola dal contesto del futuro film. Questo atteggiamento degli interpreti mi pare poco professionale. A mio modo di vedere è un vero attore cinematografico colui che è capace con facilità, con naturalezza e in modo organico (o, in ogni caso, senza sforzo apparente) di accettare e di assimilare qualsivoglia regola del gioco gli venga proposta, colui che sa rimanere immediato nelle proprie reazioni *individuali* di fronte

a qualsiasi situazione improvvisata. Con certi attori semplicemente non mi interessa lavorare perché essi recitano sempre dei 'luoghi comuni' più o meno semplificati.

Che splendido attore era, in questo senso, Anatolij Solonicyn! Come mi manca adesso! Margarita Terechova, lavorando nello *Specchio*, alla fine comprese anche lei ciò che le veniva richiesto e finì col recitare con leggerezza e liberamente, confidando senza limiti nella concezione del regista. Gli attori di questo genere credono nel regista come bambini e questa loro capacità di affidarsi a me mi ispira in maniera straordinaria.

Anatolij Solonicyn era un attore cinematografico nato. Egli era nervoso e facilmente emozionabile: era così facile influenzarlo dal punto di vista emotivo, ottenere da lui lo stato d'animo necessario!

Per me è molto importante che l'attore non si ponga le domande (del tutto appropriate e fondamentali quando si lavora a uno spettacolo teatrale) tradizionali per l'attore di teatro immancabilmente allevato in Unione Sovietica nella tradizione del teatro di Stanislavskij: "Perché? A che scopo? Qual è il nucleo dell'immagine? Qual è l'idea di fondo?" eccetera. Questi interrogativi, a mio parere assurdi per il cinema e Anatolij Solonicyn non se li poneva mai... Egli, infatti) comprendeva la sostanziale differenza tra il teatro e il cinema.

Oppure Nikolaj Grigor'evic Grin'ko... Un attore e una persona assai nobile e delicata alla quale voglio molto bene. Un'anima serena, fine e ricca...

Quando, una volta, chiesero a René Clair come lavorava con gli attori egli rispose che non lavorava con loro, ma li pagava. Dietro l'apparente cinismo che taluno può scorgere nelle parole del celebre regista francese (come lo coprirono di ingiurie certi critici cinematografici sovietici per questa frase!) in realtà si cela un profondo rispetto verso la professione dell'attore. In esse c'è una profonda fiducia nel professionista che conosce il proprio mestiere. Il regista a volte è costretto a *lavorare* con una persona che, meno di ogni altra cosa è adatto a fare l'attore. Ma che cosa possiamo dire, invece, su come lavora con gli attori Antonio-ni nell'*Avventura*, per esempio... O Orson Welles in *Citizen Kanel*... Semplicemente in noi nasce

una sensazione di *irripetibile persuasività*. Ma si tratta di una persuasività qualitativamente diversa, particolare, differente *in linea di principio* dall'espressività dell'attore in senso teatrale...

Purtroppo, a suo tempo, non si creò una comprensione artistica reciproca tra me e Donatas Banionis (l'interprete principale di *Solaris*). Egli appartiene a quella categoria di attori analitici che non sono capaci di lavorare se non hanno *capito* prima il "perché" e il "per che cosa". Egli non è in grado di recitare qualcosa spontaneamente, tirandolo fuori dal di dentro. Egli deve prima costruire logicamente la parte: a questo scopo gli occorre sapere in quale rapporto sono fra di loro i diversi brani, come lavorano accanto a lui gli altri attori, e non solo nelle scene in cui recita lui, ma nell'intero film. In questo modo egli cerca di sostituirsi al regista. Egli non riesce ad accettare l'idea che l'attore non possa figurarsi che aspetto avrà il film finito. Eppure, persino il miglior regista cinematografico, pur sapendo perfettamente che cosa desidera, non sempre riesce a immaginarsi il risultato. Cionondimeno il personaggio di Calvin è stato reso magnificamente da Donatas, ed io sono grato al destino per il fatto che fosse proprio lui a interpretarlo. Ma è stato tremendamente difficile. L'attore analitico, cerebrale, suppone di conoscere il futuro film o quantomeno, dopo aver studiato la sceneggiatura, si sforza di raffigurarselo nel suo aspetto finale. In tal caso egli comincia a recitare 'il risultato', ossia, per così dire, la concezione della parte, negando con ciò l'idea stessa della creazione dell'immagine cinematografica.

Ho già detto che attori diversi richiedono un approccio diverso. Dirò di più: perfino lo stesso attore richiede, talora, un diverso approccio nei suoi confronti quando si prepara a interpretare un nuovo personaggio. Il regista è costretto a dimostrare dell'inventiva nella ricerca dei metodi e dei mezzi per ottenere il risultato che gli occorre. Fu così, per esempio, con Kolja Burljaev quando doveva interpretare Boriska, il figlio del fonditore di campane nell'*Andréj Rublèv*... Era la seconda volta che lavorava con me, dopo *L'infanzia di Ivàn*. Nel corso delle riprese mi toccò far sì che venisse a sapere attraverso i miei assistenti che ero straordinariamente scontento di lui e che, forse, avrei girato nuovamente con un altro attore le scene da lui interpretate. Mi occorreva che egli sentisse la catastrofe

che gli incombeva dietro le spalle in modo che l'insicurezza si impadronisse di lui, facendo sì che fosse sincero nell'esprimere tale stato d'animo. Burljaev è un attore straordinariamente sconclusionato, decorativo e superficiale. Il suo carattere è artificiale, ed è proprio per questo che fui costretto a ricorrere a misure così drastiche. E, ciononostante, nel film egli non è al livello dei miei interpreti preferiti: Irma Raus, Solonicyn, Grin'ko, Nazarov, Bejsenaliev. Anche l'interpretazione di Ivàn Lapik, che impersona il personaggio di Kirill, si discosta in maniera per me evidente dalla tonalità generale della recitazione del film: egli è teatrale, cioè recita la sua concezione, il suo atteggiamento verso il personaggio, l'immagine.

Per chiarire quello che intendo dire prendiamo per esempio il film di Bergman *La vergogna*. In esso praticamente non c'è un solo pezzo forte di recitazione, nel quale l'interprete sveli l'intento del regista, ossia reciti la concezione dell'immagine, il suo atteggiamento verso di essa, la valuti dal punto di vista di un'idea generale. Tale immagine è compiutamente nascosta dietro la viva vita dei personaggi, è dissolta in essa. I protagonisti del film sono schiacciati dalle circostanze, sono totalmente assoggettati ad esse e si comportano di conseguenza, senza sforzarsi di presentarci né un'idea, né il loro atteggiamento verso ciò che sta accadendo, né una deduzione da ciò che è accaduto, lasciando che tutte queste cose le dica il film nel suo complesso, l'idea registica che lo pervade. E in che maniera brillante essi vengono a capo del compito loro affidato! Di queste persone non riuscireste a dire in maniera positiva chi tra esse è buono e chi è cattivo. Io, per esempio, non potrei mai affermare che il personaggio interpretato da Max von Sydow sia una persona cattiva. Tutti sono in parte buoni e in parte cattivi, a modo loro. Non ci sono condanne, perché negli interpreti non v'è neppure una goccia di tendenziosità e le circostanze del film vengono utilizzate dal regista per indagare le possibilità umane che esse mettono alla prova, e non per illustrare una tesi aprioristica.

Com'è profondamente elaborato il personaggio di Max von Sydow! Si tratta di un'ottima persona. Un musicista. Un uomo buono e fine. Si scopre che egli è un vile. Ma non tutte le persone audaci sono buone e non sempre il vigliacco è un

mascalzone. Naturalmente egli è un uomo debole e privo di carattere. Sua moglie è molto più forte di lui ed ha forze a sufficienza per superare la propria paura. Al personaggio interpretato da Max von Sydow, invece, le forze fanno difetto. Egli' soffre per la propria debolezza, per la propria vulnerabilità, per la propria incapacità di resistere: egli si sforza di nascondersi, di rifugiarsi in un angolo, di non vedere, di non sentire, e lo fa come un bambino: in maniera del tutto sincera e ingenua. Quando però la vita e le circostanze lo costringono a difendersi egli si trasforma di colpo in un mascalzone. Egli perde ciò che vi era di migliore in lui, ma tutta la drammaticità e l'assurdità della situazione consistono nel fatto che in questo suo nuovo aspetto egli diviene necessario a sua moglie che, a sua volta, cerca in lui sostegno e salvezza, mentre prima lo disprezzava. Ella gli striscia davanti quando egli la percuote in viso e le dice: "Vattene!". Comincia a risuonare l'idea, antica come il mondo, della passività del bene e dell'energicità del male, ma con quale complessità essa viene espressa! All'inizio il protagonista del film non sarebbe capace di uccidere neppure una gallina, ma non appena egli trova il mezzo di difendersi si trasforma in un cinico spietato. Nel suo carattere c'è qualcosa di amletico: nel senso che, secondo la mia interpretazione, il principe di Danimarca non muore in seguito al duello con Laerte, quando, cioè, muore fisicamente, bensì subito dopo la scena della "caccia al topo", non appena egli scopre l'inesorabilità delle leggi della vita che costringono lui, l'intellettuale umanista, a diventare simile alle nullità che popolano Elsinore. Questo tenebroso personaggio (parlo del personaggio di Max von Sydow) ora non ha più paura di nulla: egli uccide, non muove un dito per salvare un suo simile, egli *agisce* per il proprio bene.

Il fatto è che bisogna essere molto onesti per provare timore di fronte alla sporca necessità di uccidere e di umiliare. Perdendo tale timore e, apparentemente, acquistando con ciò stesso il coraggio, una persona, in realtà, perde la propria spiritualità, la propria onestà intellettuale, si congeda dalla propria innocenza. La guerra fa venire a galla in maniera particolarmente evidente i principi crudeli e disumani negli uomini. In questo film di Bergman la guerra svolge la stessa funzione di rivelatore della sua concezione del mondo che

aveva svolto l'eroina del film *Come in uno specchio scuro...*

Bergman non permette mai ai suoi attori di porsi aldisopra delle circostanze nelle quali sono collocati i loro personaggi e per questo ottiene risultati straordinari. Nel cinema il regista deve ispirare nell'attore la vita e non farne un megafono per le proprie idee.

Io, di regola, non so in anticipo con quali attori lavorerò. Un'eccezione, forse, fu soltanto Solonicyyn che ha partecipato a tutti i miei film (avevo un rapporto quasi superstizioso con questo fatto). Anche la sceneggiatura di *Nostalghia* venne scritta in previsione di una sua partecipazione al film ed è un fatto quasi simbolico che la morte dell'attore abbia, per così dire, spezzato la mia vita in due parti: la Russia, e tutto quello che c'è stato e che ci sarà dopo di essa.

Di regola la ricerca degli interpreti costituisce per me un processo lungo e tormentoso. Fino a che non si è girata la metà del materiale è assolutamente impossibile dire se la scelta di un attore sia stata giusta o sbagliata. Anzi, la cosa forse per me più difficile consiste nel credere nella giustezza dell'interprete prescelto, nella rispondenza della sua personalità a ciò che ho in mente.

Bisogna dire che nella scelta degli interpreti mi aiutano molto i miei assistenti. Quando preparavamo *Solaris* Larisa Tarkovskaja, mia moglie e mia collaboratrice di sempre, si recò a Leningrado alla ricerca dell'interprete del ruolo di Snout e ne tornò con l'ottimo attore estone Juri Jarvet, che a quell'epoca stava girando il *Re Lear* di Grigorij Kòzincev.

Fin dall'inizio ci era perfettamente chiaro in mente che per il ruolo di Snout ci occorreva un attore con uno sguardo ingenuo, spaventato, folle, e Jarvet con i suoi straordinari, infantili occhi azzurri corrispondeva in maniera incredibile a quello che ci eravamo immaginati. Ora mi rammarico molto di averlo costretto a recitare la sua parte in russo, tanto più che fu egualmente necessario doppiarlo; egli, infatti, avrebbe potuto essere ancor più libero, e perciò più vivido e più ricco di colori, se avesse recitato in estone. E sebbene abbiamo avuto non piccole difficoltà a causa del fatto che non conosceva il russo, fui straordinariamente felice di lavorare con questo attore di prim'ordine, dotato di una sorta di intuizione veramente diabolica.

Una volta, mentre stavamo provando una scena, pregai Jarvet di ripeterla allo stesso modo, ma modificando leggermente il suo stato d'animo: lo pregai di essere "un po' più triste". Egli fece tutto esattamente come desideravo, ma quando terminammo di girare la scena mi domandò nel suo russo spaventoso: "Ma che cosa significa 'un po' più triste'?".

Un'altra differenza tra il cinema e il teatro consiste nel fatto che sullo schermo la raffigurazione della *personalità* è il risultato di un mosaico di impronte dal quale il regista compone un'unità artistica. Nel lavoro con l'attore di teatro, invece, è molto importante la parte teorica: è importante chiarire il principio interpretativo di ogni parte nel contesto della concezione generale, disegnare lo schema dell'azione dei vari personaggi definendo la sfera della loro influenza reciproca, elaborare il principio conduttore del comportamento e delle motivazioni dell'attore. Nel cinema, invece, si richiede soltanto la verità dello stato d'animo di quel dato momento, ma quant'è difficile, a volte, ottenere questa verità! Com'è difficile non impedire all'attore di vivere di vita propria nell'inquadratura. Com'è talora difficile scavare fino a raggiungere le più recondite profondità della condizione psicologica dell'attore che possono dare al personaggio mezzi e possibilità così vividi di esprimere se stesso.

Tenuto conto del fatto che il cinema è sempre una registrazione della realtà, mi sono sempre parsi strani i discorsi sul "documentarismo" a proposito dei film interpretati da attori, che erano così diffusi negli anni Sessanta e Settanta.

La vita recitata non può essere documentaria. Quando si analizza il cinema interpretato da attori si può benissimo e si deve parlare di come e in qual modo il regista organizza la vita davanti all'obiettivo, ma non del metodo usato dall'operatore nel riprendere l'azione. Otar Ioseliani, diciamo da *Listopàd* (*La caduta delle foglie*), attraverso *Zil pevcij drozd'* (*C'era una volta un merlo canterino*), fino a *Pastoràl* (*Pastorale*), si avvicina sempre più dappresso alla vita, sforzandosi di riprodurla nella sua sempre maggiore spontaneità... Ma soltanto una visione formalistica assai superficiale e indifferente si fermerà ai dettagli documentaristici, senza scorgere dietro ad essi la cosa principale, cioè la visione poetica del mondo di Ioseliani. Se poi la sua macchina da presa (cioè la sua maniera di girare) sia

“documentaristica” oppure poetica mi è del tutto indifferente. Ogni artista, come si suol dire, beve dal proprio bicchiere, e per l'autore di *Pastoràl*... non c'è nulla di più prezioso del camion che lui osserva mentre corre su una strada polverosa e dello scrupoloso pedinamento dei villeggianti durante la loro banale gita piena di poesia. Egli vuole raccontare tutto questo senza romanticismi e senza enfasi esteriore. L'amore espresso in questo modo è cento volte più convincente dell'esaltata intonazione pseudopoetica di *Romàns o vljublènnych (Romanza sugli innamorati)* di Koncalòvskij. In quest'ultimo film i personaggi parlano magniloquentemente in obbedienza alle leggi di non so quale genere immaginario, sul quale il regista non fa che sentenziare a pieno volume e in cinemascope già nel corso delle riprese. Ma soprattutto che freddezza, che insopportabile enfasi e che aria di falsità spira da questo film! Nessun genere può giustificare l'impresa di un regista che non parla con la propria voce di cose che gli sono del tutto indifferenti. Non vi è nulla di più erroneo che ritenere che nei film di Ioseliani imperi la prosa pedestre, mentre in quelli di Koncalovslj aleggerebbe un'alta poesia. Semplicemente per Ioseliani la poesia si incarna in ciò che egli ama, e non in ciò che egli inventa per dare una dimostrazione della propria visione pseudoromantica della vita.

Non posso assolutamente sopportare tutte queste etichette e cartellini! Trovo strano, per esempio, sentir parlare del ‘simbolismo’ di Bergman. Per me è evidente esattamente il contrario: attraverso un naturalismo quasi biologico egli penetra fino a scoprire una verità della vita umana che ritiene importante dal punto di vista spirituale.

Voglio dire che il criterio decisivo per stabilire una scala di valori tra i diversi registi, che ne determini la profondità, è costituito dal motivo per cui essi fanno dei film, mentre è del tutto irrilevante come li facciano e con quale metodo.

L'unica cosa che, a mio parere, un regista deve tenere bene a mente non è lo stile ‘poetico’, ‘intellettuale’ o ‘documentaristico’, ma di essere coerente fino in fondo nel perseguimento dei propri fini. Di quale macchina da presa si serva è affar suo. Nell'arte non possono esistere il documentarismo e l'obbiettività. L'obbiettività stessa, nell'arte, è d'autore, cioè è soggettiva. Persino se l'autore monta dei

brani di cinegiornale.

Sorge il seguente problema: se, come sostengo io, gli attori nel cinema debbono recitare soltanto situazioni precise, come la mettiamo allora con la tragicommedia, con la farsa, col melodramma, dove, a quanto si dice, anche la recitazione può essere iperbolica?

Mi sembra del tutto scorretta la trasposizione acritica dei concetti di genere propri del teatro al cinema. Il teatro è caratterizzato da un'altra misura di convenzionalità. D'altra parte, quando si parla di genere nel cinema, di solito si ha in mente la produzione commerciale: la commedia, il western, il dramma psicologico, il poliziesco, la commedia musicale, il film dell'orrore, il film catastrofico, il melodramma eccetera. Forse che tutto questo ha una qualsiasi relazione con l'arte cinematografica? Si tratta di prodotti di consumo di massa. Si tratta — ahimè! — di una sua forma di esistenza pressoché universale, imposta al cinema dall'esterno, in base a considerazioni commerciali. Nel cinema, invece, esiste un solo modo di pensare: quello poetico, che unisce ciò che non può essere unito, il paradossale, facendo del cinema un mezzo adeguato di espressione dei pensieri e dei sentimenti dell'autore.

L'autentica immagine cinematografica viene costruita partendo dalla distruzione del genere e in lotta contro di esso, e l'artista in essa, evidentemente, si sforza di esprimere i propri ideali, che è difficile far rientrare nei parametri del genere.

A che genere appartengono i film di Bresson? A nessuno! Bresson è Bresson. Bresson è lui stesso un genere. Antonioni, Fellini, Bergman, Kurosawa, Dovzenko, Vigo, Mizoguchi, Buñuel non sono uguali che a se stessi. Dal concetto stesso di GENERE spira un freddo di morte, mentre gli artisti, invece, sono dei microcosmi assolutamente originali: come si fa a comprimerli dentro i confini convenzionali di un genere? Altra faccenda è che Bergman abbia tentato di girare dei film nello spirito delle commedie commerciali, tuttavia, a mio parere, senza successo. Non sono stati questi film a rendere famoso il suo nome in tutto il mondo.

E Chaplin? Sono forse commedie i suoi film? No. È semplicemente Chaplin, e nient'altro, un fenomeno unico impossibile da imitare. Si tratta di un'ininterrotta iperbole, ma

la cosa principale è che in ogni secondo di presenza nell'inquadratura egli è sconvolgente per la verità del comportamento del suo personaggio. Nella situazione più strampalata Chaplin è assolutamente naturale, e perciò fa ridere. Il suo personaggio non pare accorgersi delle assurdità del mondo nel quale egli vive, della sua logica sconclusionata. A volte si ha l'impressione che Chaplin sia morto. trecento anni fa tanto egli è classico. Egli è di una coerenza assoluta.

Che cosa ci può essere di più assurdo, di più inverosimile di una situazione nella quale una persona, mentre mangia gli spaghetti, incomincia inavvertitamente a inghiottire una stella filante che pende dal soffitto? Eppure nell'interpretazione di Chaplin quest'azione diventa organica fino al naturalismo. Noi sappiamo che tutto ciò è inventato ed esagerato, ma l'interpretazione di quest'idea iperbolica è assolutamente verosimile, e perciò convincente e follemente buffa. Egli non recita, ma vive in queste situazioni, a volte idiote, in maniera del tutto organica.

La natura dell'interpretazione nel cinema è del tutto specifica. Ciò, naturalmente, non significa affatto che tutti i registi cinematografici lavorino in maniera analoga con gli attori, e gli attori di Fellini, è ovvio, sono diversi da quelli di Bresson perché questi registi hanno bisogno di tipi umani differenti.

Se ora, per fare un esempio, prendiamo i film muti di Protazanov (che, a proposito, godettero di una vasta popolarità presso il grande pubblico), oggi osserviamo con un certo imbarazzo quanto tutti gli attori fossero totalmente soggetti a una convenzionalità puramente teatrale, come facessero ricorso senza ritegno ad antiquati stereotipi teatrali calcando i toni ed esagerando a tutto spiano. Essi si sforzano di essere comici nelle situazioni comiche e di essere 'espressivi' al massimo grado in quelle drammatiche, ma quanto più essi si sforzano in questo senso, tanto più evidente e manifesta è diventata con gli anni l'inconsistenza del loro 'metodo'. La maggior parte dei film di quegli anni è invecchiata così rapidamente anche per il fatto che non erano state ancora colte quelle caratteristiche specifiche del comportamento degli attori dalle quali scaturisce l'opera cinematografica, perciò la loro vita fu tanto breve.

Se prendiamo, invece, i film di Bresson, a me sembra che i loro interpreti non appariranno mai antiquati, come i film nella loro totalità, perché in essi non c'è nulla di calcolato o di speciale, ma c'è soltanto la profondissima verità dello stato d'animo di una persona posta nelle circostanze ideate dal regista. I suoi attori non recitano dei personaggi, bensì vivono sotto i nostri occhi della propria profonda vita interiore. Pensate a *Mouchette*! Si può forse dire che l'interprete del personaggio principale pensi solo per un secondo allo spettatore, si ricordi di lui per comunicargli tutta la "profondità" di quel che le sta avvenendo? Forse che ella "mostra" allo spettatore quanto lei stia "male"? Sembra che neppure sospetti che la sua vita interiore possa essere oggetto di osservazione, che qualcuno possa esserne testimone. Ella vive, esiste, nel proprio mondo chiuso, assorto in se stesso, concentrato. Ed è perciò che attira così prepotente-mente su di sé l'attenzione e, ne sono convinto, tra decine d'anni il film produrrà la stessa stupefacente sensazione del giorno della prima. Come ancor oggi fa effetto su di noi il film di Dreyer su Giovanna d'Arco.

E' sorprendente come l'esperienza non insegni mai nulla. I registi contemporanei ritornano di nuovo continuamente a un tipo di recitazione appartenente in maniera, parrebbe, assolutamente evidente al passato. Nel film di Larisa Sepit'ko *Voschozdénie* (*Ascensione*) non mi ha convinto il suo tentativo costante di essere espressiva, allusiva, il che ha fatto sì che la sua "parabola" risulti univoca. Come altri registi, ella, chissà perché, ha voluto in questo film 'scuotere' lo spettatore accentuando ed esagerando le emozioni dei suoi personaggi. Come se avesse avuto paura di non essere compresa, ha fatto salire i suoi personaggi su invisibili coturni. Persino l'illuminazione degli attori è studiata in modo da conferire al racconto significatività. Sfortunatamente, però, la significatività qui si trasforma in artificiosità e in mancanza di autenticità. Per far sì che lo spettatore simpatizzi con i personaggi del film il regista costringe gli attori a mostrare le loro sofferenze. Tutto in questo film è più doloroso e tormentoso che nella vita — persino gli stessi tormenti e lo stesso dolore — e, ciò che più conta, è più significativo. È per questo che dal film spira un'aria di freddo e di indifferenza —

di incomprensione da parte dell'autore del suo stesso disegno. Quest'ultimo invecchia prima ancora di aver fatto in tempo a nascere. Non bisogna sforzarsi di "far pervenire



"Giunse mia madre, mi fece un cenno e volò via..."

il pensiero allo spettatore", sarebbe un compito ingrato e insensato. *Mostragli* la vita, ed egli troverà da solo, in se stesso, la capacità di giudicarla e valutarla. E' assai triste dover dire queste cose di quella splendida regista che era Larisa Sepit'ko.

Al cinema non servono attori che recitano. Vien la nausea a

guardarli perché gli spettatori han già capito da un pezzo a che cosa mirano, e loro invece continuano a spiegare insistentemente e articolatamente il significato del testo al primo, al secondo, al terzo livello. Insistono, non avendo fiducia nella nostra prontezza di mente. Ma allora spiegatemi, per esempio, in che cosa si distinguono questi nuovi interpreti da Mozzu-chin, la “stella” dello schermo russo di prima della rivoluzione. Solo perché i film ora sono fatti a un altro livello tecnico? Ma il livello tecnico, di per sé, non determina nulla nell’arte, altrimenti dovremmo riconoscere che il cinema non ha alcun rapporto con quest’ultima. Si tratta di puri problemi commerciali, inerenti lo spettacolo, che non hanno alcun legame con l’essenza della questione, col mistero dell’effetto specifico che il cinema produce su di noi. Altrimenti oggi non ci potrebbero commuovere né Chaplin, né Dreyer, né Dovzenko... Mentre invece essi infiammano la nostra immaginazione ancor oggi.

Esser buffo non significa far ridere. Suscitare compassione non significa spremere lacrime dagli occhi dello spettatore. L’iperbole è ammissibile come principio costruttivo dell’opera nella sua interezza, come qualità del suo sistema di immagini, non come principio metodologico. La scrittura dell’autore non deve essere enfatica, accentuata. Talvolta ciò che è assolutamente irrealista comincia ad esprimere la realtà. “Il realismo,” come dice Dmitrij Karamazov, “è una cosa spaventosa!”. E anche Valéry ha osservato a questo proposito che la maniera più organica di esprimere la realtà è l’assurdo.

Qualunque arte, come mezzo di conoscenza, tende al realismo. Ma realismo, si intende, non significa descrittivismo e naturalismo. Forse che il preludio corale in re minore di Bach non esprime il suo rapporto con la verità e che, in questo senso, non è realistico?

Parlando della natura specifica del teatro, della sua convenzionalità, bisogna anche accennare alla sua capacità di costruire delle immagini in base al principio dell’allusione. Attraverso un dettaglio il teatro fa sentire un intero fenomeno. Si capisce che ogni fenomeno presenta una molteplicità di aspetti. E quanto minore è il numero delle facce e degli aspetti di questo fenomeno che vengono riprodotti sulla scena (in base ai quali lo spettatore lo ricostruisce), tanto più esatto ed

espressivo è il modo in cui il regista utilizza la convenzionalità teatrale. Il cinema invece riproduce il fenomeno nei dettagli, nelle minuzie, ma in questo caso quanto più esattamente tali dettagli sono riprodotti nella loro forma sensibile, concreta, tanto più il regista si approssima al suo scopo. Sul palcoscenico il sangue non ha il diritto di scorrere, ma se vediamo l'attore scivolare sul sangue senza che questo sangue si veda, questo sì allora che è teatro!

Quando stavamo lavorando all'*Amleto* avevamo immaginato così la scena dell'uccisione di Polonio: mortalmente ferito da Amleto, egli sbucava dal suo nascondiglio premendosi contro la ferita il turbante rosso che prima portava in testa, coprendosi, per così dire, con esso la ferita. Poi egli lasciava cadere il turbante, lo perdeva, tentava di tornare indietro a riprenderselo, come per portarselo via con sé (non sta bene lordare il pavimento di sangue in presenza del proprio signore!), ma le forze lo abbandonavano. Quando Polonio lasciava cadere il turbante per noi quest'ultimo era sia un turbante vero e proprio, che una specie di traccia di sangue, una metafora di esso. Il sangue vero a teatro non può essere convincente, come prova della verità poetica, se ha un univoco significato naturalistico. Invece nel cinema il sangue è sangue, non è un simbolo, né un segno di qualcos'altro. Perciò quando il protagonista di *Cenere e diamanti* viene ucciso in mezzo a delle lenzuola stese e, allorché cade stringendosi al petto una di queste lenzuola, sulla tela bianca si spande una macchia di sangue — il rosso e il bianco, i colori della bandiera polacca — questa non è un'immagine cinematografica, ma piuttosto letteraria, sebbene essa sia straordinariamente forte dal punto di vista emotivo.

Naturalmente ogni arte è artificiale. Essa simboleggia soltanto la verità. Questo è un truismo. Ma non si può far passare per stile l'artificio che deriva da un'insufficiente capacità, dalla mancanza di professionalità, quando l'esagerazione non deriva dalle caratteristiche del sistema figurativo, ma dall'esagerato desiderio e dallo sforzo di piacere. Ciò è indizio di provincialismo del desiderio di farsi notare a qualsiasi costo nel proprio ruolo di creatore. Lo spettatore va rispettato. Bisogna rispettare la sua dignità, non bisogna soffiargli sulla faccia: questa è una cosa che non piace

nemmeno ai cani e ai gatti.

Naturalmente questo è anche un problema di fiducia nello spettatore. Lo spettatore è un concetto astratto, con questo termine non si può intendere ogni singola persona seduta nella sala. L'artista sogna di essere, compreso nella massima misura possibile, sebbene egli sia in grado di dare allo spettatore soltanto qualche cosa. A dire il vero egli non deve preoccuparsi di questo in maniera particolare. L'unica cosa a cui egli deve intensamente pensare è ad essere sincero nell'espressione della *sua* idea. Spesso agli attori si dice: "Bisogna far arrivare il pensiero". E l'attore "trasmette il pensiero", sacrificando la verità dell'immagine. Ma quale sfiducia nei confronti dello spettatore è racchiusa in questo concetto, nonostante il desiderio di andargli incontro!

Nel film di Ioseliani *C'era una volta un merlo canterino* il ruolo principale fu affidato a un attore non professionista. E con questo? La verosimiglianza del protagonista non lascia alcun dubbio — egli vive indiscutibilmente sullo schermo di una vita piena della quale è impossibile dubitare, che è impossibile ignorare, perché la vita vera è qualcosa che ha un immediato rapporto con noi e con tutto ciò che ci accade.

Perché un attore sullo schermo risulti espressivo è assolutamente insufficiente che egli sia semplicemente comprensibile, bisogna che egli sia vero, e la verità, il più sovente, è poco comprensibile. Essa suscita sempre un preciso sentimento di pienezza, di completezza: essa è sempre un'esperienza unica che è impossibile analizzare e spiegare fino in fondo.

Della musica e dei rumori

Come è noto la musica apparve nel cinema ancora ai tempi in cui lo schermo rimaneva muto, grazie al pianista che illustrava quello che avveniva su di esso con un accompagnamento musicale corrispondente al ritmo e all'intensità emotiva delle immagini. Si trattava di una sovrapposizione abbastanza meccanica, casuale o primitiva, in senso illustrativo, della musica all'immagine, che aveva lo scopo di rafforzare l'impressione prodotta da questo o da

quell'episodio. Per quanto ciò possa apparire strano, il principio di utilizzazione della musica nel cinema il più delle volte è ancor oggi lo stesso. Gli episodi vengono, per così dire, rinforzati con un accompagnamento musicale destinato a illustrare ancora una volta il tema principale, a intensificare la sua risonanza emotiva e, qualche volta, semplicemente a salvare una scena non riuscita.

L'impiego della musica che sento a me più vicino è quando essa viene usata come il ritornello nella poesia. Quando; leggendo dei versi, ci imbattiamo in un ritornello, arricchiti dalla conoscenza di quello che abbiamo appena letto, ritorniamo alla causa iniziale che ha spinto il poeta a scrivere quei versi la prima volta. Il ritornello resuscita in noi lo stato d'animo iniziale col quale siamo entrati in quel mondo poetico per noi nuovo, rendendolo nello stesso tempo sia immediato che rinnovato. Torniamo, per così dire, alle sorgenti di esso.

In tal caso la musica, non solo rafforza l'impressione parallelamente all'immagine, illustrando lo stesso pensiero, ma dischiude la possibilità di una percezione *nuova*, qualitativamente trasfigurata, dello stesso materiale. Tuffandoci nell'elemento musicale creato dal ritornello noi ritorniamo continuamente alle emozioni che abbiamo già provato, ma con una scorta rinnovata di impressioni. In questo caso, con l'introduzione dell'ordine musicale, la vita fissata nell'inquadratura cambia il proprio colore e qualche volta è possibile persino che cambi la sua essenza.

Inoltre la musica è in grado di introdurre nel materiale delle intonazioni liriche generate dall'esperienza dell'autore. Ad esempio, nello *Specchio*, che è un film autobiografico, la musica sovente scaturisce come materiale della vita stessa, come parte dell'esperienza spirituale dell'autore, e costituisce una componente importante nella modellatura del mondo spirituale dell'eroe lirico del film.

La musica può essere impiegata per produrre, nella percezione dello spettatore, una deformazione del materiale visivo, quando cioè esso deve diventare, per così dire, più pesante o più leggero, più trasparente, più sottile oppure, al contrario, più *volgare*. Grazie all'impiego di questa o di quella musica l'autore ha la possibilità di indirizzare i sentimenti dello spettatore nel senso voluto, *allargando* i confini del suo

rapporto con l'oggetto osservato. Questo non muta il significato dell'oggetto osservato, ma quest'ultimo acquista una coloritura supplementare. Lo spettatore lo percepisce (o, in ogni caso, ottiene la possibilità di percepirlo) nel contesto di una nuova entità della quale la musica costituisce parte integrante. Alla percezione può essere così aggiunto un nuovo aspetto.

La musica, tuttavia, non costituisce soltanto un'aggiunta all'immagine. Essa deve costituire un elemento essenziale nella realizzazione dell'idea generale. Seia musica è impiegata correttamente, l'intonazione musicale è in grado di modificare dal punto di vista emozionale tutto il colore del brano ripreso sulla pellicola, raggiungendo una tale unità di disegno con l'immagine che, se la si togliesse del tutto da quell'episodio, l'idea contenuta nell'immagine ne rimarrebbe non soltanto indebolita quanto all'effetto ma, per così dire, qualitativamente mutata.

Io non sono sicuro di essere sempre riuscito a corrispondere nei miei film alle esigenze che ho qui formulato. Debbo riconoscere che segretamente credo che il film non abbia bisogno di alcuna musica. Tuttavia io non ho ancora girato un film di questo genere, sebbene sia andato avvicinandomi a questa soluzione dà *Stalker* a *Sacrificio*... Comunque il più sovente, per ora, la musica costituisce una componente con pieni diritti, importante e cara, dei miei film.

Vorrei sperare che la musica non sia stata nel mio caso una piatta illustrazione dell'immagine. Non vorrei che essa venisse percepita semplicemente come una sorta di aura emozionale che si irradia dagli oggetti rappresentati per *costringere* lo spettatore a vedere l'immagine nella sfumatura da me voluta. La musica cinematografica per me, in ogni caso, è una componente naturale del mondo dei suoni, una parte della vita umana, sebbene sia pienamente possibile che in un film sonoro realizzato in maniera coerente dal punto di vista teorico non rimanga affatto posto per la musica e questa venga sostituita dai rumori ripensati dal cinema in maniera, via via sempre più interessante. È questo l'obiettivo che mi sono proposto nei miei ultimi lavori, *Stalker*, *Nostalghia* e *Sacrificio*.

A me sembra che, per far sì che l'immagine cinematografica risuoni in maniera veramente piena e consistente, sia

ragionevole rinunciare alla musica. Infatti, a rigore, il mondo trasformato dal cinema e il mondo trasformato dalla musica sono due mondi paralleli in conflitto tra loro. IL MONDO DEI SUONI organizzato nel film in maniera vera — questa è la vera musica cinematografica!

È curioso il modo di lavorare col sonoro di Ioseliani. Il suo metodo, tuttavia, è completamente diverso dal mio: egli insiste sull'atmosfera dei rumori utilizzando quelli naturali della vita quotidiana. Egli insiste su questo rumore fino alla noia, convincendoci in conclusione della legittimità di ciò che accade sullo schermo a un punto tale che l'esistenza ci sembra ormai impossibile senza la sua colonna sonora fatta di tutti quei suoni particolari.

È straordinario il modo di lavorare col sonoro di Bergman. È impossibile dimenticare il suo film *Come in uno specchio scuro*, dove egli impiega la sirena del faro al limite dell'udibilità.

Lavorano splendidamente col sonoro Bresson e Antonioni, nella sua famosa trilogia... Tuttavia, nonostante tutto questo, io sento che esistono altri modi di lavorare col sonoro, che potrebbero permettere di essere più precisi e fedeli a quel mondo *interiore* che noi ci sforziamo di riprodurre sullo schermo, e non solo al mondo interiore dell'autore, ma anche



*Una delle immagini finali dello Specchia, con la tempesta
nella foresta di Ignatievo.*

all'essenza intima del mondo vero e proprio, alla sua sostanza propria, non dipendente da noi.

Che cosa vuol dire un mondo dei suoni naturalisticamente esatto? Nel cinema questa è una cosa impossibile perfino da immaginarsi: significa che nell'inquadratura dovrebbe mescolarsi tutto. Tutto quello che in essa viene registrato dovrebbe avere anche la sua espressione corrispondente nella colonna sonora. Ma questa cacofonia significherebbe che il film è privo di una qualsiasi soluzione sonora. Se la selezione dei suoni non è stata effettuata, ciò vorrebbe dire che il film equivale a un film muto, poiché esso è privo di espressività sonora. Il suono tecnicamente registrato non muta ancora nulla nel sistema di immagini del cinema, in esso non c'è ancora alcun contenuto estetico.

È sufficiente soltanto togliere al mondo visibile, riflesso sullo schermo, i suoi suoni, oppure popolare questo mondo con suoni estranei, che letteralmente non esistono per quella data raffigurazione, oppure deformarli, che il film immediatamente comincerà a risuonare.

Quando, ad esempio, Bergman utilizza il sonoro in maniera apparentemente naturalistica — dei passi che rimbombano in un corridoio vuoto, il battito delle ore, il fruscio di un abito — in realtà questo 'naturalismo' ingrandisce il suono, lo isola, lo iperbolizza... Uno dei rumori viene isolato e sono omessi tutti gli altri aspetti dell'ambiente sonoro che sarebbero indubbiamente presenti in una reale situazione della vita. In *Luci d'inverno*, ad esempio, il fragore dell'acqua del torrente sulla riva del quale viene scoperto il cadavere del suicida. Nel corso dell'intero episodio, ripreso tutto in campi lunghi e medi, non si ode null'altro all'infuori dell'incessante rumore dell'acqua: né i passi, né i frusci, né le parole che si scambiano le persone sulla riva. E' appunto questa l'espressività sonora del brano, la sua soluzione sonora.

La mia idea fondamentale è che il mondo risuona in maniera tanto meravigliosa di per sé che, se imparassimo ad

ascoltarlo nella maniera dovuta, la musica non sarebbe affatto necessaria al cinema.

Nello *Specchio* il compositore Artem'ev e io abbiamo impiegato della musica elettronica. Ritengo che le possibilità di questo tipo di musica applicata al cinema siano molto grandi.

Volevamo che il suo suono si avvicinasse a un'eco poeticizzata, a dei fruscii, a dei sussurri. Questi avrebbero dovuto esprimere una realtà convenzionale e, nello stesso tempo, avrebbero dovuto riprodurre esattamente determinati stati d'animo, il suono della vita interiore. La musica elettronica muore nel momento in cui sentiamo che essa è appunto elettronica, ossia quando comprendiamo come essa è costruita. Artem'ev riuscì a ottenere la giusta risonanza attraverso procedimenti assai complessi. La musica elettronica doveva venir depurata dalla sua origine 'chimica' perché fosse possibile percepirla, e venisse percepita, come l'organico risuonare del mondo.

La musica strumentale, invece, è un'arte talmente autonoma che è assai più difficile far sì che essa si dissolva nel film e ne divenga una parte organica. Di conseguenza il suo impiego costituisce sempre un compromesso, poiché essa è sempre illustrativa. Inoltre la musica elettronica possiede la caratteristica di dissolversi nell'atmosfera sonora generale. Essa può nascondersi dietro i rumori e risuonare come l'indefinita voce della natura, di vaghi sentimenti...

Note

1 In russo, rispettivamente, "prostitute" e "propustite".

2 Si tratta del ritratto di una giovane donna comunemente identificata con Ginevra de' Benci, attribuito a Leonardo.

3 Protagonisti, rispettivamente del *Cappotto* di Gogol' e dell'*Eugenij Onegin* di Puskin.

4 Marcel Proust, *La strada di Swann*, pag. 191-193, Torino 1978, traduzione di Natalia Ginzburg.

5 L'ente di stato sovietico per la cinematografia.

L'autore alla ricerca dello spettatore

L'ambigua posizione del cinema, a mezza strada tra arte e industria, pesa molto sulle caratteristiche del rapporto intercorrente tra gli autori cinematografici e il loro pubblico. Partendo da questo fatto di comune dominio, cercherò di formulare alcune considerazioni sulle molte difficoltà che il cinema si trova ad affrontare, nonché di analizzare talune conseguenze particolari di questa situazione.

Ogni attività produttiva, come è noto, deve dare un beneficio per il proprio normale funzionamento e per la sua riproduzione: essa non deve soltanto coprire i costi, ma deve anche produrre un certo profitto. Di conseguenza, il successo o l'insuccesso di un film, il suo valore estetico, cominciano ad essere determinati, per quanto ciò possa apparire paradossale, dalla "domanda" e dal "consumo", ossia dalle pure leggi del mercato. Val forse la pena di ricordare che nessun'arte è stata sottoposta a simili criteri di valutazione? E fin quando il cinema rimarrà nella situazione attuale non sarà semplice per un'autentica opera cinematografica vedere la luce e aprirsi la strada che conduce al grande pubblico.

Bisogna osservare che il criterio che permette di distinguere l'"arte" dalla "non arte", dalla contraffazione, è talmente relativo, vago e privo di validità oggettiva, che risulta estremamente facile sostituire furtivamente i criteri estetici di valutazione con criteri puramente utilitaristici, dettati, da una parte, dal desiderio di ottenere il massimo profitto economico, e dall'altra da questa o quella finalità ideologica. A mio modo di vedere sia l'uno che l'altro di questi due criteri sono egualmente lontani dalle finalità proprie dell'arte vera e propria.

L'arte è, per sua natura, aristocratica e, naturalmente, esercita un'azione *selettiva* sul pubblico. Il carattere stesso di tale azione, infatti, anche in forme d'arte collettive come il

teatro o il cinema, è legato all'emozione *intima* di ciascuno di coloro che entrano in contatto con l'opera d'arte. Essa diventa tanto più significativa nell'esperienza di ogni uomo quanto più scossa è la sua anima, quanto più quest'ultima è afferrata da tale emozione.

Tuttavia la natura aristocratica dell'arte non elimina affatto il problema della responsabilità dell'artista nei confronti del suo pubblico e se volete, più ampiamente, dell'uomo in generale. Al contrario. Avendo più pienamente coscienza del proprio tempo e del mondo nel quale egli vive, l'artista diventa la voce di coloro che non sono in grado di cogliere e di esprimere il proprio rapporto con la realtà. In questo senso l'artista è effettivamente la voce del popolo e perciò la sua vocazione consiste nel servire il proprio talento e, con ciò stesso, il suo popolo.

A questo proposito mi è assolutamente incomprensibile il problema della cosiddetta "libertà" o "non libertà" dell'artista. L'artista non è mai libero. Non vi è un'altra categoria di persone che sia meno libera degli artisti. Essi sono incatenati al proprio dono, alla propria predestinazione, che è quella di servire il proprio dono e, con ciò stesso, gli uomini.

D'altro canto l'artista è perfettamente libero nella propria possibilità o di realizzare il proprio talento, o di vendere l'anima per trenta denari. Non derivavano forse dalla presa di coscienza del proprio ruolo e della propria predestinazione tutti i tormenti spirituali di Tolstoj, di Dostoevskij, di Gogol'?

Sono assolutamente convinto che nessun artista si accingerebbe al lavoro per realizzare la *propria* missione spirituale, se fosse convinto che nessuno mai conoscerà le sue opere. Nello stesso tempo, quando crea, l'artista deve, per così dire, calare un sipario tra sé e gli uomini per proteggersi dalle considerazioni vane, meschine, correnti. Infatti, soltanto una sincerità e un'onestà complete, coniugate con la consapevolezza della propria responsabilità davanti agli uomini, costituiscono una garanzia che l'artista realizzerà il suo destino creativo.

Nella mia esperienza di lavoro in Unione Sovietica mi sono spesso imbattuto in accuse, terribilmente diffuse; "di distacco dalla realtà", di un presunto volontario isolamento dagli interessi vitali del popolo. Debbo tuttavia del tutto

francamente ammettere che non ho mai compreso che cosa significassero queste accuse. Non è forse una posizione idealistica supporre che un artista, come qualsiasi altro uomo, possa uscir fuori dalla società e dal suo tempo, esser “libero” dal tempo e dallo spazio nel quale è nato? Ho sempre creduto che ogni uomo, come ogni artista (per quanto distanti tra loro siano gli artisti contemporanei quanto alle loro posizioni estetiche e alle loro tendenze ideali), non possa non essere un legittimo prodotto della realtà che lo circonda. Si può affermare che un artista interpreta la realtà da un punto di vista inaccettabile per qualcuno, ma cosa c'entra qui il distacco dalla realtà? È chiaro che ogni uomo esprime la sua epoca e porta dentro di sé determinate leggi di essa, indipendentemente dal fatto che sia gradito o sgradito a qualcuno fare i conti con tali leggi o conoscere quegli aspetti della realtà sui quali preferisce chiudere gli occhi.

Come ho già scritto l'arte, innanzitutto, agisce non sull'intelletto dell'uomo, ma sulle sue emozioni. Essa si propone di dissodare, di ammorbidire l'anima dell'uomo. Infatti, quando guardi un buon film, o un quadro, o ascolti della musica, non è un'idea in quanto tale che fin dall'inizio ti disarmi e ti affascina se, naturalmente, si tratta della “tua” arte. Tanto più che, anche questo l'abbiamo già messo in chiaro, l'idea di una grande opera d'arte è sempre bifronte, ambigua (come avrebbe detto Thomas Mann), è multidimensionale e indeterminata come la vita stessa. Per questo l'autore non può contare su una percezione univoca, coincidente con la sua, della propria opera. L'artista tenta soltanto di rappresentare la propria immagine del mondo affinché gli uomini guardino il mondo con i suoi occhi, si imbevano delle sue sensazioni, dei suoi dubbi, dei suoi pensieri...

Inoltre, debbo dire, sono convinto che le esigenze dello spettatore nei confronti dell'arte siano molto più varie, interessanti e inattese di quanto sovente sono soliti pensare coloro dai quali dipende la diffusione delle opere d'arte. Perciò qualsiasi percezione delle cose da parte di un artista, persino la più complessa e ricercata, è in grado, io direi addirittura è *immancabilmente destinata* a trovare un'eco in un pubblico sia pure piccolo, ma adeguato a quella data opera. Le vuote

disquisizioni, invece, sulla comprensibilità o l'incomprensibilità di una certa opera per le cosiddette "grandi masse", per una mitica "maggioranza" non servono ad altro che a confondere il quadro dei rapporti reciproci tra l'artista e il suo pubblico, ossia, col suo tempo.

"Il poeta e l'artista nelle sue autentiche manifestazioni è sempre popolare. Qualunque cosa egli faccia, qualunque sia il suo scopo, o il suo pensiero, egli esprime comunque, volente o nolente, certi elementi primari del carattere popolare e lo fa in modo più profondo e più chiaro che la stessa storia del popolo...", ha scritto Herzen in *Passato e pensieri*.

Tra l'artista e il pubblico esiste un collegamento diretto e nei due sensi. Rimanendo fedele a se stesso e indipendente dai giudizi correnti, l'artista *crea*, sviluppando ed elevando costantemente il livello di percezione del pubblico. Ma la crescita della coscienza sociale, a sua volta, accumula quell'energia sociale che in seguito favorisce la nascita di un nuovo artista.

Se prendiamo in esame i grandi esempi d'arte, bisogna riconoscere che essi esistono come una parte della natura, indipendentemente sia dal loro autore che dal pubblico. *Guerra e pace* di Tolstoj, o *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann sono opere, per così dire, ripiene della loro stessa dignità, lontane dai vani, meschini interessi del loro tempo. Questa distanza, questo guardare alle cose dall'esterno, da una determinata altezza morale e spirituale, fanno sì che l'opera d'arte possa vivere nel tempo storico, venendo ogni volta compresa in maniera nuova e diversa.

Ad esempio, io ho visto molte volte *Persona* di Bergman, e ogni volta ho percepito questo film in maniera nuova. Essendo un'autentica opera d'arte questo film ogni volta dà allo spettatore la possibilità di entrare intimamente in rapporto con il mondo del film, di interpretarlo ogni volta in maniera diversa.

L'artista non ha il diritto morale di abbassarsi a un certo livello medio, esistente in astratto, in nome di una malintesa maggiore accessibilità e comprensibilità. Ciò favorirebbe soltanto una decadenza dell'arte, laddove noi ci attendiamo una sua fioritura e, da una parte, crediamo nelle capacità potenziali, non ancora scoperte, dell'artista e, dall'altra, nella

crescita delle esigenze spirituali del pubblico. In ogni caso, vorremmo crederci...

Il materialista Marx affermava: "Se vuoi trovare diletto nell'arte devi essere una persona artisticamente colta". Quanto all'artista, egli non può proporsi lo scopo specifico di essere compreso, così come sarebbe assurdo immaginare che si ponesse lo scopo opposto, cioè di non essere compreso...

L'artista, la sua opera e lo spettatore rappresentano un tutto unico e indivisibile, un organismo percorso da un unico sistema sanguigno. E se tra le parti che compongono tale organismo insorge un conflitto, questo richiede di essere curato con estrema competenza e di essere trattato con grande cautela.

In ogni caso si può affermare con sicurezza che il livellamento verso il basso dello standard cinematografico e della produzione televisiva, di serie corrompono in maniera irrimediabile il pubblico, rendendolo incapace di avere un contatto con la vera arte.

È avvenuta la perdita quasi completa di quell'importantissimo criterio artistico che è il concetto di Bello, che indica l'aspirazione ad esprimere l'ideale. Ogni epoca è segnata dalla ricerca della verità. E, per quanto aspra sia questa verità, essa propizia il risanamento dell'umanità. La presa di coscienza della verità è indizio della sanità di un'epoca e non può mai essere in contraddizione con l'ideale morale.

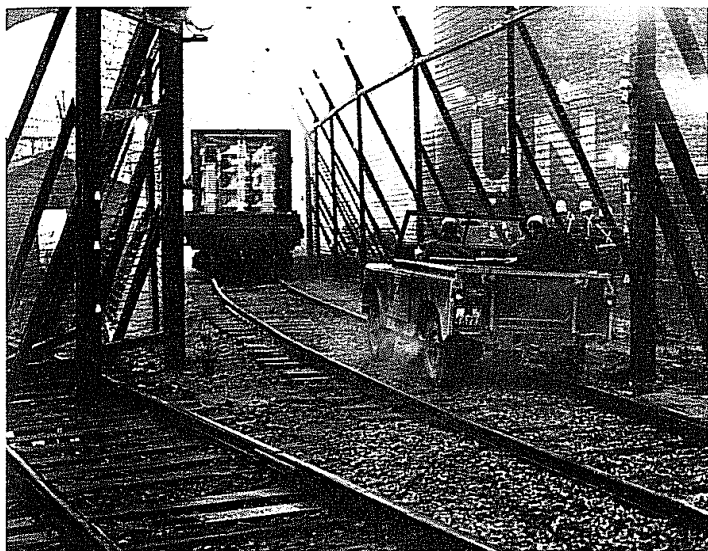
Se invece si tenta di nascondere, di occultare, di tener segreta la verità, contrapponendola artificialmente, in questo caso, a un malinteso ideale morale, ritenendo che quest'ultimo verrebbe sconfessato agli occhi della maggioranza dall'imparziale verità, ciò significa che nella valutazione dell'arte i criteri estetici vengono sostituiti dagli interessi ideologici. Soltanto un'elevata verità sul proprio tempo è in grado di esprimere un reale, non propagandistico, ideale morale.

Su questo tema verteva il discorso nell'*Andréj Rublëv*: all'inizio sembra che la crudele verità osservata dal protagonista entri in stridente contraddizione con l'armonioso ideale della sua arte. Tuttavia la sostanza del problema consiste nel fatto che l'artista non può esprimere l'ideale

morale del proprio tempo senza toccare le sue piaghe più sanguinanti, senza vivere e soffrire queste piaghe in se stesso. In questo superamento dell'aspra e "bassa" verità, di cui ha pienamente preso coscienza, in nome di un alto atto spirituale, consiste la vocazione dell'arte. L'arte è, nella propria essenza, qualcosa di quasi religioso: una sacra coscienza di un elevato dovere spirituale.

L'arte priva di spiritualità reca in se stessa la propria tragedia. Persino la constatazione della mancanza di spiritualità del tempo in cui vive richiede dall'artista la più alta e determinata elevatezza spirituale. L'artista autentico è sempre al servizio dell'immortalità, si sforza di rendere immortale il mondo e l'uomo in questo mondo. L'artista che non tenta di scoprire la verità assoluta, che trascura le finalità globali per quelle particolari, è soltanto una prostituta.

Quando termino un lavoro e questo, molto o poco tempo dopo, a prezzo di molto o di poco sangue, finalmente viene distribuito, debbo riconoscere che cesso di pensare ad esso. È come se quel film si fosse se-



Stalker: verso la Zona.

parato da me e avesse cominciato la propria vita autonoma, adulta, indipendente dai genitori. Una vita sulla quale non sono in grado in alcun modo di influire.

Io so in anticipo che non bisogna aspettarsi una reazione omogenea da parte del pubblico. E non si tratta soltanto del fatto che ad alcuni il film può piacere mentre in altri può suscitare irritazione, ma debbo anche aspettarmi che il film venga percepito e interpretato in maniera diversa anche da coloro che ad esso non rimarranno indifferenti. Ciò mi rallegra se, realmente, il film fornisce lo spunto per un'interpretazione non univoca.

Mi sembra altrettanto insensato che infruttuoso misurare il successo di un film aritmeticamente, contando il numero degli spettatori. È palmare che nessun film viene percepito in maniera uniforme e univoca. Il significato dell'immagine artistica consiste nel fatto che essa è inattesa, perché in essa è stata fissata un'individualità umana che percepisce il mondo in conformità con le proprie caratteristiche soggettive. Tale individualità, tale percezione, a qualcuno può essere vicina, e a qualcun altro, invece, infinitamente lontana. Che farci? L'arte continuerà a svilupparsi egualmente, indipendentemente dalla volontà di chiunque, come si è sviluppata in precedenza in base a leggi sue proprie, e i principi estetici che ora vengono propugnati dagli artisti saranno continuamente superati ad opera degli artisti stessi.

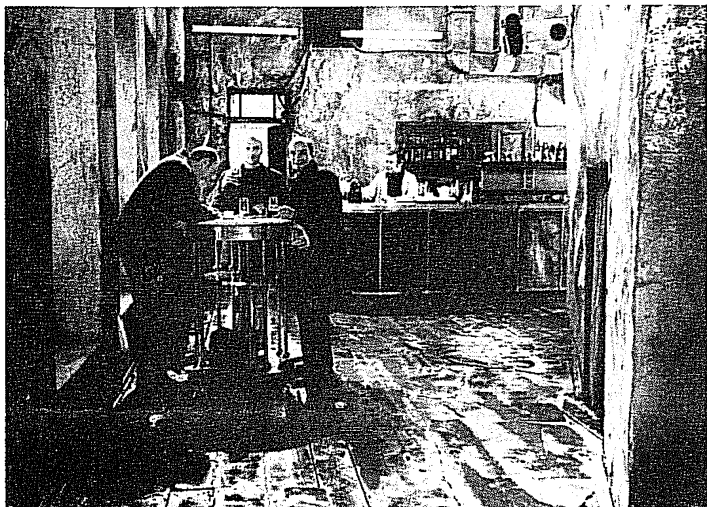
Dunque, in un certo senso, il successo che in seguito ha un film non mi interessa, perché il mio compito è ormai finito e io non sono più in grado di cambiare nulla. Nello stesso tempo, però, io non credo ai registi che affermano che l'opinione degli spettatori non li interessa. Ogni artista — oso affermarlo con certezza — nel profondo del suo animo pensa all'incontro della sua opera con lo spettatore, pensa, spera e crede che proprio la sua opera si dimostrerà in sintonia col Tempo, e perciò indispensabile allo spettatore, che toccherà le corde più intime del suo animo. Non c'è contraddizione nel fatto che io, da un lato, non faccio nulla di particolare per piacere allo spettatore e, dall'altro, spero ferventemente che il mio film sia da lui accolto e amato. Nell'ambiguità di questa affermazione mi sembra che sia racchiusa l'essenza del problema del rapporto

tra l'artista e lo spettatore, un rapporto pieno di profonda drammaticità!

Il fatto che un regista non possa esser compreso da tutti, il fatto che un artista abbia diritto a un *suo* pubblico, grande o piccolo che sia, è la condizione normale perché possa esistere la personalità artistica e perché possano svilupparsi le tradizioni artistiche nella società. Ognuno di noi, naturalmente, desidera essere vicino e necessario al maggior numero possibile di persone, ognuno desidera un riconoscimento. Nessun artista, però, è in grado di calcolare il proprio successo, né riesce a fare una selezione dei principi del proprio lavoro che glielo garantisca. Quando si parla di una preordinata impostazione avente di mira lo spettatore, allora si parla dell'industria dello spettacolo, dello spettacolo di massa, di tutto quel che volete, ma non dell'arte, che è inevitabilmente soggetta alle proprie interiori, immanenti leggi di sviluppo, che noi lo vogliamo oppure no.

Ogni artista realizza il processo della creazione in maniera differente, ma tutti allo stesso modo, sia che lo nascondano, sia che lo confessino apertamente, sperano e bramano la comprensione e il contatto col pubblico, tutti soffrono morbosamente a causa di ogni insuccesso. È noto che Cézanne, pur riconosciuto e altamente stimato dai propri colleghi, fosse profondamente addolorato perché il suo vicino non apprezzava la sua pittura, pur non riuscendo, ciononostante, a cambiare il suo modo di dipingere.

Io posso comprendere che un artista accetti un'ordinazione per un'opera su un determinato soggetto. Ma immaginare che vi possa essere un controllo sulla maniera dell'esecuzione, sul modo in cui questo tema viene trattato, mi sembra una cosa incredibilmente sciocca e sconveniente. Esistono ragioni obiettive che non consentono all'artista di mettersi sulla strada della dipendenza dal pubblico o da chiunque altro: se lo facesse i suoi problemi, i problemi della sua anima, il suo dolore e la sua sofferenza, verrebbero immediatamente sostituiti da intonazioni a lui estranee, che non gli appartengono. Infatti il compito più complesso, estenuante, spossante, dell'artista attiene a un dominio puramente etico: da lui si richiede un'estrema onestà e sincerità nei confronti di se stesso, il che si-



Stalker: nel bar.

gnifica anche essere onesto e responsabile nei confronti dello spettatore.

Il regista non ha il diritto di sforzarsi di piacere a chicchessia. Egli non ha il diritto di controllarsi nel processo del lavoro dal punto di vista del futuro successo, infatti lo scotto inevitabile di un simile controllo sarebbero i rapporti fondamentalmente diversi che si instaurerebbero tra il regista, la sua concezione e il suo modo di realizzare questa concezione. Sarebbe come un giocare a "vince chi perde". L'artista può perfino prevedere che la sua opera non avrà larga eco tra il pubblico ma, ciononostante, egli è impotente a cambiare alcunché nel suo destino artistico. Sono straordinari i versi che ha scritto Puskin a questo proposito:

Tu sei re. Vivi solo. Scegli liberamente la strada E va dove
ti conduce il tuo libero ingegno,
Perfezionando i frutti dei tuoi diletti pensieri,
Senza chiedere premi per la tua nobile impresa.

Essi sono dentro di te. Tu stesso sei il tuo giudice supremo:

Tu sai giudicare, più severamente di ogni altro, la tua opera.

Ne sei contento, o giudice esigente?

Quando io dico che non sono in grado di influire sull'atteggiamento del pubblico verso di me, con ciò stesso tento di definire il mio compito come professionista. Esso, evidentemente, è molto semplice: fare il mio lavoro nei limiti del possibile e giudicare me stesso nella maniera più implacabile. Come posso allora propormi di compiacere lo spettatore o preoccuparmi di fornirgli un esempio da imitare? Ma chi è questo spettatore? La massa anonima? Dei robot?

Per la percezione dell'arte non occorre molto: basta avere un'anima sensibile, fine, duttile, aperta alla bellezza e al bene, atta all'immediata emozione estetica. In Russia, ad esempio, in mezzo al mio pubblico c'erano molte persone come queste, che sovente non disponevano né di grandi conoscenze, né di una cultura specialistica. Io ritengo che la capacità di percepire l'arte sia una dote innata nell'uomo e dipenda dal suo livello spirituale.

Mi ha sempre indignato in maniera inverosimile questa espressione: "Il popolo non capirebbe!". Cosa significa questo? Chi si arroga il diritto di parlare a nome del popolo, mettendosi con ciò nel novero della maggioranza? Chi può sapere che cosa comprenderà il popolo e che cosa no, che cosa gli occorre e che cosa non vuole? Oppure, forse che mai qualcuno ha effettuato un'inchiesta minimamente onesta allo scopo di chiarire a se stesso l'autentica cerchia degli interessi di questo popolo, dei suoi pensieri, delle sue aspirazioni e delle sue speranze, così come delle sue delusioni? Io stesso sono parte del mio popolo: ho vissuto nel mio Paese insieme ai miei concittadini, conformemente alla mia età ho vissuto con essi la stessa storia, ho assistito e ho riflettuto sugli stessi processi vitali e anche ora, pur trovandomi in Occidente, rimango figlio del mio popolo.

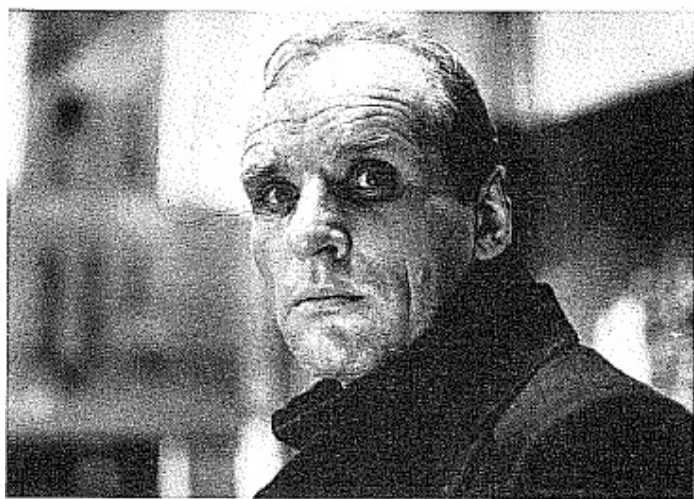
Io sono una cellula di esso, una sua particella, e spero di esprimere le idee del mio popolo, che affondano le loro radici nello spessore delle sue tradizioni culturali e storiche!

Quando giri un film tuo, naturalmente non dubiti che ciò che ti emoziona e ti sta a cuore interessi anche gli altri. Perciò

supponi che troverai un'eco presso lo spettatore senza bisogno di adularlo e di ingraziartelo.

Il vero rispetto per lo spettatore, per l'interlocutore, consiste nella convinzione che egli non sia più sciocco di te. Tuttavia, per parlare con una persona occorre, come minimo, conoscere una lingua che sia comprensibile ad entrambi. Come ha detto Goethe, se vuoi ricevere una risposta intelligente devi fare una domanda intelligente. Il vero dialogo tra l'artista e lo spettatore avviene quando entrambi si trovano allo stesso livello di comprensione dei problemi o, in ogni caso, allo stesso livello degli obiettivi che l'artista si è posto.

Che dire?... Lo sviluppo, per esempio, della letteratura dura all'incirca da tre-quattromila anni. Il cinema non solo ha dimostrato, ma sta ancor oggi dimostrando la sua capacità di innalzarsi al livello dei problemi del proprio tempo come hanno fatto le altre arti ormai riconosciute. Per molti è ancora estremamente dubbio il fatto che nel cinema esistano degli autori degni di essere messi sullo stesso piano dei creatori dei capolavori della cultura mondiale. Intuitivamente posso perfino trovare una spiegazione di questo fatto: il cinema sta ancora cercando la propria specificità, il proprio linguaggio, e forse si approssima soltanto qualche volta allo scopo... Il problema della specificità del linguaggio cinematografico-



Due immagini di Anatolij Solonitsyn, l'attore preferito di Andrej Tarkovskij.

Due immagini di Anatolij Solonitsyn, l'attore preferito di Andrej Tarkovskij.

co è tuttora irrisolto e questo libro è soltanto un ulteriore tentativo di chiarire qualche aspetto della questione. In ogni caso la situazione del cinema contemporaneo ci spinge continuamente a riflettere sul tema della dignità artistica.

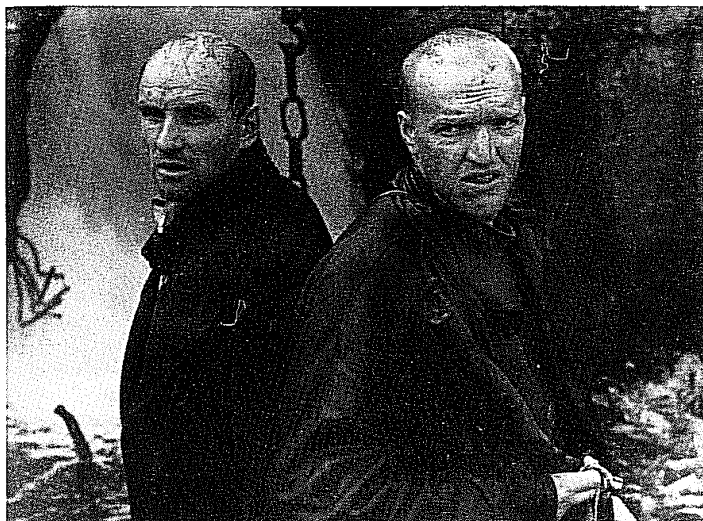
Noi tuttora conosciamo in maniera imperfetta il materiale col quale viene plasmata l'immagine cinematografica, come lo scrittore conosce la parola, ossia lo strumento mediante il quale egli influisce sul suo pubblico. Il cinema nel suo complesso è ancora alla ricerca del suo specifico, mentre all'interno del movimento generale ogni artista cinematografico è ancora alla ricerca della sua voce individuale (tutti i pittori si servono degli stessi colori, ma si creano un'infinità di quadri). Dunque, perché "l'arte più di massa" diventi effettivamente un'autentica arte occorre che sia gli artisti che il pubblico compiano ancora grandi sforzi.

Mi sono di proposito concentrato qui sulle difficoltà oggettive che oggi si trovano ad affrontare non soltanto gli spettatori, ma anche gli artisti cinematografici. L'azione selettiva esercitata sul pubblico dall'immagine artistica è del tutto naturale ma, nel caso del cinema, questo problema acquista una particolare acutezza a causa del fatto che la produzione di un film è un passatempo estremamente costoso. Perciò oggi si è creata una situazione per cui lo spettatore ha il diritto e la possibilità di scegliersi il regista che sente spiritualmente a sé vicino, mentre il regista è continuamente privato della possibilità di dichiarare apertamente che, per esempio, non gli interessa affatto quella parte del pubblico cinematografico che considera il cinema un divertimento e una distrazione dal dolore, dalle necessità e dalle preoccupazioni della vita quotidiana.

Lo spettatore, tra l'altro, sovente non è colpevole del proprio cattivo gusto, poiché la vita non dà a tutti le stesse possibilità di raffinare i propri criteri estetici. In ciò consiste la vera drammaticità della situazione. Solamente con questo non bisogna far finta di considerare lo spettatore il giudice supremo dell'artista. Chi precisamente? Quale spettatore? Perciò coloro che determinano oggi la politica culturale debbono preoccuparsi di creare un certo clima culturale, un certo livello di produzione artistica, e non di rimpinzare lo spettatore con nefasti surrogati e imitazioni che corrompono irrimediabilmente il suo gusto. Tuttavia i problemi di questo tipo non vengono risolti dagli artisti. Non sono loro, sfortunatamente, che fanno la politica culturale. Noi possiamo rispondere soltanto del livello delle nostre opere. L'artista parla onestamente e fino in

fondo di tutto ciò che lo commuove se lo spettatore ritiene che l'argomento del discorso sia effettivamente profondo e significativo.

Debbo riconoscere che dopo aver terminato *Lo specchio* mi venne l'idea di abbandonare la professione alla quale avevo sacrificato lunghi anni di non facile lavoro... Ma, dopo che ebbi ricevuto un'enorme quantità di lettere da parte di spettatori (ne ho citato alcune all'inizio), mi parve di non avere il diritto di compiere un passo così irrevocabile. Mi parve allora che, se esistevano spettatori capaci di una simile sincerità e purezza di cuore, che avevano veramente bisogno dei miei film, io avevo l'obbligo di proseguire a qualunque costo il mio lavoro.



Lo Stalker.

Quale maggiore stimolo per il lavoro può esserci di imo spettatore che ritiene importante e fruttuoso instaurare un dialogo con me? Se esistono spettatori che parlano la mia stessa lingua, perché dovrei tradire i loro interessi per un altro gruppo di persone, estraneo e lontano da me? Essi hanno i loro dèi e i loro idoli e noi non abbiamo nulla a che fare l'uno con

gli altri.

L'artista ha una sola possibilità: offrire allo spettatore la propria onestà e la propria sincerità nella sua lotta col materiale. Lo spettatore apprezzerà e comprenderà il significato dei nostri sforzi in questa direzione.

Sforzarsi di compiacere lo spettatore, adottando acriticamente i suoi gusti, significa non rispettarlo. Semplicemente vogliamo tirar fuori dei soldi da questo spettatore e non educiamo quest'ultimo con elevate opere d'arte, bensì l'artista perché procacci del profitto. Lo spettatore per parte sua continua a permanere nella convinzione di essere soddisfatto e di avere ragione, una ragione il più sovente assai relativa. Non educando nello spettatore la capacità di assumere un atteggiamento critico nei confronti dei propri giudizi, con ciò stesso, in ultima analisi, manifestiamo una totale indifferenza nei suoi confronti.

La responsabilità dell'artista

Per cominciare voglio tornare al confronto, o meglio alla contrapposizione tra letteratura e cinema. L'unico elemento che, a mio parere, accomuna queste due specie assolutamente autonome e indipendenti di arte è la stupenda libertà di cui esse godono nell'uso del materiale.

Abbiamo già parlato della mutua dipendenza che lega l'immagine cinematografica e l'esperienza dell'autore e dello spettatore. Anche la prosa, naturalmente, come ogni altra arte, fa riferimento all'esperienza emotiva, spirituale e intellettuale del lettore. Ma la peculiarità della letteratura consiste nel fatto che, per quanto minuziosamente lo scrittore abbia elaborato talune pagine del suo libro, il lettore coglie e 'vede' in esse soltanto ciò che l'ha reso capace di scorgervi la sm, e solo la sua, esperienza e il suo carattere, ciò che hanno elaborato in lui certe consolidate tendenze e caratteristiche del gusto. Anche i brani di prosa più naturalistici e minuziosi sfuggono al controllo dello scrittore e vengono egualmente percepiti dal lettore in maniera soggettiva.

Il cinema, invece, è l'unica arte nella quale l'autore può sentirsi il creatore di una realtà non convenzionale, di un proprio mondo, nel senso letterale della parola. La tendenza all'auto-affermazione, insita nell'uomo, proprio nel cinema si realizza nella maniera più piena e immediata. Il film è una realtà sensibile ed è appunto così che là percepisce lo spettatore, come una *seconda* realtà.

Perciò la concezione abbastanza largamente diffusa del cinema come sistema di segni mi sembra profondamente e radicalmente sbagliata.

In che cosa consiste, secondo me, l'errore di fondo degli strutturalisti? Si tratta del *modo* di entrare in rapporto con la realtà sul quale si basa il sistema di convenzioni caratteristico di ciascuna arte. Sotto questo rispetto io pongo il cinema e la

musica tra le arti *immediate*, che non abbisognano di un linguaggio mediato. Questa caratteristica fondamentale, costitutiva, apparenta la musica e il cinema e, per la stessa ragione, distingue il cinema dalla letteratura, nella quale tutto viene espresso per mezzo della lingua, cioè di un sistema di segni, di geroglifici. La percezione di un'opera letteraria è possibile soltanto attraverso il simbolo, il concetto — questa, infatti, è la parola — mentre il cinema, come la musica, consente la possibilità della percezione più immediata, sensibile, dell'opera d'arte.

La letteratura; per mezzo della parola *describe* l'avvenimento, cioè quel mondo interiore ed esteriore che lo scrittore vuol riprodurre. Il cinema opera con i materiali forniti dalla natura stessa e che si manifestano immediatamente nello spazio nel flusso del tempo che noi osserviamo attorno a noi e nel quale viviamo. Nella coscienza dello scrittore dapprima sorge una certa immagine del mondo, che egli poi trascrive sulla carta per mezzo delle parole. La pellicola cinematografica, invece, registra già meccanicamente i tratti del mondo non convenzionale che è entrato nell'angolo visuale della macchina da presa e col quale in seguito viene costruita l'immagine del tutto.

Perciò la regia nel cinema è letteralmente la facoltà di “separare la luce dalle tenebre e la terra dalle acque”. Questa possibilità insita nella regia cinematografica crea nel regista l'illusoria *sensazione del demiurgo*. Da qui derivano le enormi tentazioni di questa professione, che possono essere fonte di gravi deviazioni. A questo proposito non si può fare a meno di pensare alla responsabilità enorme, specifica, quasi penale, che nel cinema grava sulle spalle del regista. La sua esperienza viene comunicata allo spettatore nella maniera più immediata ed evidente, con esattezza fotografica, e le emozioni dello spettatore sono affini a quelle di un testimone, se non a quelle dell'autore stesso.

Voglio ancora una volta sottolineare che, assieme alla musica, anche il cinema è un'arte che opera con la *realtà*. Per questo io mi oppongo così decisamente ai tentativi degli strutturalisti di vedere l'inquadratura come una sorta di segno di qualcos'altro, la somma semantica di esso. Si tratta del trasferimento puramente formale e acritico dei metodi di

ricerca di un fenomeno a un altro. Prendiamo la particella musicale: essa è spassionata, priva di ideologia. Esattamente come un fotogramma nel cinema è sempre una particella priva di principi ideali; soltanto il film nel suo complesso contiene, in un certo senso, una realtà ideologizzata. Laddove la parola è già un'idea, un concetto, un certo livello di astrazione. La parola non può essere un suono vuoto.

Nei *Racconti di Sebastopoli* Lev Tolstoj descrive in maniera realisticamente dettagliata gli orrori di un ospedale militare. Ma per quanto diligentemente egli si sforzi di descrivere i particolari più spaventosi, il lettore avrà sempre la possibilità di rielaborare, di adattare quelle immagini riprodotte con naturalistica crudezza in conformità con la propria esperienza, con i propri desideri e le proprie vedute. Qualsiasi testo letto è percepito dal lettore in maniera selettiva, in conformità con le leggi della sua immaginazione.

Un libro letto da mille lettori è mille libri diversi. Un lettore dotato di una fantasia sfrenata dietro le descrizioni più concise può vedere molto di più e in maniera molto più vivida di quanto non avesse previsto lo scrittore (sovente lo scrittore conta sulla collaborazione del lettore). Al contrario, lo scrittore riservato, vincolato da norme e limitazioni morali, percepisce i particolari più precisi e più crudi con delle omissioni, attraverso un filtro morale ed estetico precostituito. Avviene una sorta di correzione della percezione. Questo è un aspetto fondamentale del rapporto



Stalker; lo scienziato (Nikolaj Grin'ko) fuori dalla stanza misteriosa alla fine del viaggio.

tra lo scrittore e i suoi lettori ed è una sorta di cavallo di Troia nel ventre del quale lo scrittore si insinua nell'anima del suo lettore.

Qui è racchiusa la caratteristica essenziale che provoca la collaborazione del lettore. Perciò, tra parentesi, si è soliti pensare che leggere un libro sia molto più difficile (richieda maggiori sforzi) che guardare un film, la percezione del quale, nei casi abituali, avviene in maniera del tutto passiva. Come si suol dire: "Lo spettatore sta seduto, l'operatore proietta la pellicola..."

Esiste libertà di scelta per lo spettatore nel cinema?

Ogni fotogramma preso singolarmente, infatti, ogni scena o ogni episodio, non descrivono, bensì letteralmente *fissano* l'azione, il paesaggio, i volti dei personaggi. Perciò nel cinema avviene una singolare imposizione di norme estetiche, una definizione univoca della realtà concreta, contro la quale sovente insorge l'esperienza personale dello spettatore.

Se facciamo un paragone con la pittura notiamo che in essa c'è sempre una distanza tra il quadro e lo spettatore, una

distanza definita in anticipo, che determina una sorta di reverenza nei confronti dell'oggetto rappresentato, la consapevolezza che davanti a chi guarda, sia che la comprenda oppure no, c'è un'immagine della realtà: a nessuno verrebbe in mente di identificare un quadro con la vita. Naturalmente si può parlare del fatto che ciò che è raffigurato sulla tela "assomiglia" o "non assomiglia" alla vita, ma è solo nel cinema che lo spettatore non viene abbandonato dalla sensazione della realtà della vita che si svolge sullo schermo. Perciò assai sovente lo spettatore giudica il film in base alle leggi della vita stessa, sostituendo inavvertitamente le leggi dell'autore, in base alle quali questi ha creato il film, con le proprie leggi, elaborate sulla base dell'esperienza quotidiana. E' da qui che scaturiscono i ben noti paradossi della percezione del film da parte degli spettatori.

Perché la massa degli spettatori sovente preferisce vedere sullo schermo dei soggetti esotici, che non hanno nulla a che vedere con la sua vita? Poiché, come lui crede, della propria vita ne sa a sufficienza e ne ha fin sopra i capelli di quanto ne sa, nella sala cinematografica egli preferisce far conoscenza con l'esperienza altrui e, quanto più quest'esperienza è esotica, tanto meno essa assomiglia alla sua, tanto più essa è per lui interessante e avvincente, più ricca, così gli sembra, di informazioni.

Ma qui entrano in gioco piuttosto fattori di carattere sociologico. In effetti, perché talune categorie di persone cercano nell'arte soltanto il divertimento, mentre altre cercano un interlocutore intelligente? Perché certe persone percepiscono come autentico solo ciò che è esteriore, che è bello, a loro dire, ma che in realtà è volgare, privo di gusto e di talento, artigianale, mentre altre sono in grado di avere emozioni raffinate, autenticamente estetiche? Quali sono le cause della sordità estetica e talora morale di un'enorme quantità di persone? Chi è colpevole di questo? Ed è possibile aiutare queste persone a farsi partecipi dell'elevato e del bello, dei nobili moti spirituali suscitati dall'arte autentica?...

La risposta, sembrerebbe, si impone da sola, ma ora non parleremo in dettaglio di questo argomento e ci limiteremo unicamente alla constatazione di questo fatto. Per questa o quella ragione, anche in differenti sistemi sociali, il grande

pubblico viene rimpinzato di spaventosi surrogati, e nessuno si cura di educarne il gusto. Con la differenza, naturalmente, che in Occidente a ognuno comunque è consentita la libertà di scelta e, se lo desidera, i film dei maggiori artisti sono a sua disposizione ed egli li può vedere facilmente. Tuttavia l'influenza delle opere d'arte cinematografiche, evidentemente, è insignificante perché quest'arte in Occidente spesso soccombe nella lotta ineguale col film commerciale che invade gli schermi.

Nelle condizioni della concorrenza col film commerciale, sul regista cinematografico ricade una *particolare responsabilità* nei confronti dello spettatore. In che cosa consiste la questione? Si tratta del fatto che i più inimmaginabili surrogati del cinema commerciale, a causa della natura specifica dell'effetto che produce il cinema sul pubblico (alludo qui all'identificazione dello schermo con la vita), sono in grado di esercitare sullo spettatore privo di senso critico e non educato lo stesso magico effetto che provocano i film autentici sullo spettatore esigente. Tuttavia la tragica e decisiva differenza consiste nel fatto che, se l'arte suscita emozioni e pensieri nel pubblico, l'arte cinematografica di massa, a causa della particolare efficacia e irresistibilità del suo effetto sul pubblico, spegne definitivamente e senza rimedio ogni residuo di pensiero e di sentimento. La gente non ha più bisogno del bello, dello spirituale, e consuma i film come bottigliette di Coca-Cola.

La caratteristica specificamente cinematografica del contatto dell'artista con la sala scaturisce dalla comunicazione dell'esperienza impressa sulla pellicola nei suoi aspetti più indiscutibilmente sensibili e perciò convincenti. Lo spettatore sente il bisogno di fare propria questa esperienza di un'altra persona per risarcire parzialmente ciò che lui ha perduto o mancato, dietro a cui egli si lancia, per così dire, "alla ricerca del tempo perduto". In questa situazione dipende soltanto dal regista cinematografico in quale misura questa nuova esperienza acquisita sarà realmente *umana*. Si tratta di una responsabilità enorme!

Perciò io riesco a immaginare con difficoltà che cosa si voglia dire quando gli artisti parlano dell'assoluta libertà della creazione artistica.

Io non comprendo che cosa significhi tale libertà; al contrario a me sembra che, una volta intrapresa la strada della creazione, l'artista si trovi avvinto dalle catene di una sconfinata necessità, inchiodato ai propri compiti, al proprio destino artistico. Tutto avviene nelle condizioni di questa o di quella necessità, e se fosse possibile vedere fosse pure un solo uomo in una condizione di assoluta libertà egli assomiglierebbe a un pesce abissale tirato alla superficie. È strano pensare che il geniale Rublëv lavorasse nell'ambito del canone! E quanto più a lungo io vivo in Occidente tanto più la libertà mi sembra una cosa strana e ambigua. Pochissime persone hanno bisogno della vera libertà: il nostro compito consiste nel far sì che il loro numero aumenti.

Per essere liberi è necessario semplicemente esserlo senza chiedere il permesso a nessuno. Bisogna avere una propria ipotesi sul proprio destino e seguirla senza piegarsi alle circostanze e senza dare ad esse la colpa. Ma una tale libertà esige che l'uomo possieda potenti risorse spirituali, un alto grado di coscienza di sé e la consapevolezza della propria responsabilità nei confronti di se stesso e, per questo fatto stesso, nei confronti degli altri uomini.

Ma, ahimè, il dramma consiste nel fatto che noi non siamo capaci di essere liberi, che esigiamo la libertà per noi stessi a scapito degli altri e non desideriamo rinunciare a nulla a favore degli altri, ritenendo che ciò sarebbe una lesione dei nostri diritti e della nostra libertà. Noi tutti oggi siamo caratterizzati da un egoismo incredibile! Ma non è in questo che consiste la libertà: essa consiste nell'imparare a non esigere niente dalla vita e dagli altri, ad esigere innanzitutto da se stessi e a dare senza sforzo. La libertà consiste nel sacrificio in nome dell'amore!

Non vorrei essere frainteso: sto parlando della libertà nel più alto senso morale della parola. Non intendo polemizzare o mettere in dubbio gli indubbi valori e le conquiste che caratterizzano le democrazie europee. Ma nelle condizioni di tali democrazie è inscritto, ad esempio, il problema della mancanza di spiritualità e della solitudine dell'uomo. A me sembra che nella lotta per le libertà politiche, indubbiamente assai importanti, gli uomini moderni abbiano dimenticato la libertà di cui hanno goduto gli uomini in ogni tempo: quella di

sacrificarsi per l'altro.

Guardandomi indietro ed esaminando i film che ho fatto finora, mi sono accorto che ho sempre voluto parlare di persone *interiormente* libere, indipendentemente dal fatto che sono circondate da persone interiormente dipendenti e non libere. Ho raccontato la storia di persone apparentemente deboli, ma ho parlato della forza di questa debolezza, che si nutre di una convinzione morale, di un punto di vista morale.

Lo Stalker, apparentemente, è debole, ma in realtà, invece, egli è invincibile a causa della sua fede e della sua volontà di servire gli uomini... Gli artisti, in fin dei conti, si occupano della propria professione non per raccontare qualcosa a qualcuno, bensì per dimostrare la propria volontà di servire gli uomini. Mi stupiscono gli artisti che ritengono di creare liberamente se stessi e che ciò sia effettivamente possibile: l'artista è condannato a comprendere di essere il prodotto del tempo e delle persone tra le quali egli vive. Come ha scritto Pasternàk:

Non dormire, non dormire, artista,
Non abbandonarti al sonno...
Tu sei l'ostaggio dell'eternità,
Il prigioniero del tempo...

Ed io sono convinto che, se all'artista riesce di fare qualcosa, ciò avviene soltanto per il fatto che gli uomini hanno bisogno di questo, anche se. in quel momento essi non se ne sono coscienti. Perciò è sempre lo spettatore che vince e che riceve, mentre l'artista perde e dà.

Io non riesco ad immaginarmi una vita talmente libera che io possa fare ciò che voglio: io sono costretto a fare ciò che a me sembra più importante e necessario nella condizione data. E l'ionico modo di entrare in contatto con lo spettatore consiste nel rimanere se stessi e non curarsi di quell'ottanta per cento degli spettatori che, non si sa perché, si sono messi in testa che noi siamo tenuti a divertirli. Nello stesso tempo, però, abbiamo cessato a tal punto di rispettare quest'ottanta per cento di spettatori che siamo pronti a divertirli perché è da loro che dipendono i soldi per il nostro prossimo film. Una situazione senza speranza!

Se tuttavia ora ritorniamo a quella minoranza di spettatori che, nonostante tutto, è in attesa di autentiche emozioni estetiche, cioè a quello spettatore ideale che inconsciamente ogni artista sogna, constatiamo che egli risponde spiritualmente a un film soltanto quando in esso sia espressa un'esperienza, vissuta e sofferta dall'autore. Io rispetto lo spettatore a tal punto che non voglio né posso ingannarlo: io ho fiducia in lui e perciò mi decido a parlargli di ciò che per me è più importante e prezioso.

Van Gogh che dichiarava "il dovere è qualcosa di assoluto" e che riconosceva: "Nessun successo potrebbe rallegrarmi di più del fatto che *la comune gente che lavora* provasse il desiderio di appendere una mia litografia nella propria stanza o nella propria bottega", che si trovava d'accordo con la frase di Heerkomer: "L'arte nel senso pieno della parola si



Degenerazione: la figlia dello Stalker.

fa per te, o popolo", fu sempre lontanissimo dal desiderio di piacere e di compiacere qualcuno in particolare. Proprio perché egli aveva un atteggiamento di responsabilità nei confronti della propria attività e ne comprendeva tutta

l'importanza sociale, egli riteneva proprio dovere come artista di battersi fino all'ultimo respiro col materiale della vita per esprimere quella verità ideale che in esso si cela. In ciò egli vedeva il suo dovere nei confronti del proprio popolo e il suo compito privilegiato. Così scriveva nel suo diario: "Quando un uomo esprime chiaramente ciò che ha da dire, forse che questo, a rigore, non è sufficiente? Quando egli sa esprimere bene i suoi pensieri, non discuto, è più piacevole ascoltarlo: ma ciò non aggiunge gran che alla bellezza della verità che è bella di per sé".

L'arte, esprimendo esigenze e speranze spirituali svolge, in ultima analisi, un ruolo straordinariamente importante nell'educazione morale dell'uomo. o, in ogni caso, sarebbe chiamata a svolgerlo... Se ciò, invece, non accade significa che nella società c'è qualcosa che non va... Non si possono imporre all'arte degli scopi puramente utilitaristici e pragmatici. Se in un film è evidente un intento di questo genere esso va in pezzi come organismo artistico. L'influenza esercitata sull'uomo dal cinema, come da qualsiasi altra arte, è invece assai più profonda e complessa. L'arte influisce sull'uomo nobilitandolo per il fatto stesso di esistere. Esso genera quei particolari legami spirituali che fanno dell'umanità un'unica comunità e che creano quella particolare atmosfera morale nella quale, come in un adatto terreno di coltura, l'arte stessa è in grado di germogliare e di fiorire. Altrimenti essa si inselvaticisce come un melo in un giardino abbandonato. Se l'arte non viene utilizzata secondo il suo scopo proprio, essa muore e ciò significa che nessuno ha bisogno che essa esista.

Ho più volte osservato nella mia esperienza pratica che se la struttura emotiva esteriore delle immagini di un film si fonda sulla memoria dell'autore, sull'affinità tra le impressioni della propria vita e quelle impiegate nel film, quest'ultimo è in grado di agire emotivamente sullo spettatore. Se invece la scena è *costruita* astrattamente, sia pure con la massima coscienziosità e in maniera convincente, ma secondo le indicazioni della base letteraria, lo spettatore rimane freddo. E se anche al momento della sua prima apparizione sugli schermi a qualcuno sembra interessante e convincente, in realtà il film è privo di vitalità e non sopravviverà alla prova del tempo.

In altre parole, se nel cinema non si può, è oggettivamente

impossibile, utilizzare l'esperienza dello spettatore nel senso in cui essa viene utilizzata nella letteratura, che presuppone quell' "adattamento estetico" che avviene nella percezione di ogni lettore, allora bisogna comunicare la propria con la massima sincerità possibile. Ma ciò non è così semplice: bisogna decidersi a questo passo! Ecco perché ora, quando anche persone professionalmente non molto preparate hanno la possibilità di girare dei film, il cinema continua a rimanere un'arte che nel mondo solo pochi conoscono.

Io, ad esempio, sono in radicale disaccordo con la maniera in cui lavorava Ejzenstéin, il quale componeva l'inquadratura con le sue formule intellettuali cifrate. Il mio modo di trasmettere allo spettatore la mia esperienza è radicalmente diverso da quello di Ejzenstéin. Naturalmente mi sembra giusto notare che Ejzenstéin non si sforzava affatto di trasmettere ad alcuno la sua esperienza: egli voleva comunicare pensieri ed idee in forma pura. Ma un cinema del genere mi è totalmente estraneo. Le sue ferree regole di montaggio, poi, a mio modo di vedere, distruggono il fondamento essenziale della specificità dell'effetto esercitato dal cinema sul pubblico. Esse privano lo spettatore della possibilità di vivere ciò che accade sullo schermo come fosse la propria vita, di appropriarsi dell'esperienza che scorre sullo schermo come se fosse una propria esperienza profondamente personale, mettendo in relazione la propria vita con ciò che appare sullo schermo.

Il pensiero in Ejzenstéin è dispotico: esso toglie l'aria, elimina quella inespressa inafferrabilità che costituisce, si può dire, la caratteristica più affascinante dell'arte come tale, ciò che permette allo spettatore di mettere in rapporto il film con se stesso. Io, invece, vorrei fare dei film che non equivalessero a un discorso propagandistico, bensì fornissero l'occasione di una profonda esperienza intima. È in questo senso che sento la mia responsabilità nei confronti dello spettatore: io ritengo di potergli dare quell'esperienza unica, irripetibile e necessaria, proprio in vista della quale egli si reca nella sala buia del cinematografo.

Chiunque lo desidera, si guardi nei miei film come in uno specchio, e vi vedrà se stesso. Se la concezione di un film è espressa in forme verosimili e in esso l'accento è posto piuttosto sulla percezione sensibile che sulle formule astratte

del cosiddetto "cinema poetico", ossia attraverso un uso della messa in scena accentuatamente contenutistico, lo spettatore ha la possibilità di vedere tale concezione alla luce della propria esperienza.

Come ho già detto, mi sembra assolutamente necessario nascondere la propria parzialità, invece di insistervi, in caso contrario l'opera d'arte avrà, forse, un significato più attuale, ma anche più passeggero e utilitaristico. Quando l'arte non ha per scopo l'approfondimento della propria essenza, al fine di manifestare più pienamente la specificità dell'effetto che essa esercita, specificità che costituisce il suo valore determinante, essa si mette al servizio della propaganda, della pubblicitaria, del mércalo, della filosofia e delle branche consimili della conoscenza o di taluni fenomeni sociologici, assumendo un significato puramente utilitaristico.

La verità del fenomeno riprodotto nell'opera d'arte si esprime, evidentemente, nel tentativo di ricostruire i suoi collegamenti logici *vitali* nella loro interezza. Così facendo neppure nel cinema l'artista è libero nella scelta e nel collegamento dei fatti da lui estratti da un blocco di tempo prolungato e ampio quanto si desidera. La personalità dell'artista si manifesta in maniera originale e necessaria nella scelta e nella composizione del materiale scelto in un'unità artistica. La realtà, tuttavia, è condizionata da *molteplici* collegamenti causali, mentre l'artista può cogliere soltanto una certa parte di essi. Per lui sussistono soltanto i collegamenti che è riuscito a cogliere e a riprodurre. In ciò si manifesta la sua individualità e la sua irripetibilità. E quanto più egli aspira al realismo di ciò che rappresenta, tanto maggiore è la sua responsabilità per quello che fa. All'artista si richiedono sincerità, veridicità e mani pulite.

Il guaio (oppure il fattore primario che dà origine all'arte?) consiste nel fatto che nessuno è in grado di ricostruire davanti all'obiettivo tutta la verità. Perciò, in realtà, è privo di senso parlare, a proposito del cinema, di "naturalismo", parola che i critici (per lo meno quelli sovietici) usano come un'ingiuria, definendo "naturalistiche" le immagini, a loro modo di vedere, troppo crude (una delle principali accuse mosse all'*Andrej Rublèv* fu, appunto, quella di "naturalismo", ossia di gusto immotivato ed estetizzante per la crudeltà).

“Naturalismo” è un noto termine critico, usato per designare una determinata corrente della letteratura europea del XIX secolo, collegato soprattutto col nome di Zola. Esso, però, è soltanto un concetto *convenzionale* per l’arte, poiché la riproduzione dell’oggetto nella sua *autentica naturalità* è impossibile. Sarebbe un non senso!

Ogni uomo è incline a pensare che il mondo è tale quale egli lo vede e lo percepisce ma, ahimè, esso è diverso! E la “cosa in sé” diventa la “cosa per noi” soltanto nel processo della nostra esperienza pratica: in ciò è racchiuso il significato dell’esplicarsi dell’esigenza conoscitiva dell’uomo. Gli uomini sono limitati nella propria conoscenza del mondo dagli organi sensoriali di cui li ha dotati la natura e se in noi, per usare le parole di Gumilèv¹, “nascesse questo organo del sesto senso”, evidentemente il mondo ci si presenterebbe in altre sue dimensioni. Esattamente allo stesso modo, ogni artista è limitato dalla propria percezione, dalla propria comprensione delle connessioni del mondo che lo circonda. Non ha senso, perciò, parlare di naturalismo nel cinema, come se i fenomeni venissero registrati dalla macchina da presa senza selezione, ossia prescindendo da qualunque principio artistico, “allo stato naturale”, per così dire. Un naturalismo di questo genere non può esistere.

Altra faccenda è il fatto che il problema del “naturalismo” viene escogitato dai critici per dare un fondamento teorico, “oggettivo” e “scientifico” alle riserve da essi avanzate a proposito del pieno diritto dell’artista di trattare di fatti che fanno rabbrivire d’orrore lo spettatore. Tale “problema” è stato partorito da quelle tendenze “protettive” che prescrivono che si debba carezzare la vista e l’udito dello spettatore. Accuse di questo tipo si possono muovere a Dovzenko e a Ejzenstéin, che ora sono elevati sopra un piedistallo, ai documentari sui campi di concentramento, insopportabili per l’inaudita verità della sofferenza e dell’umiliazione umana in essi raffigurata...

Quando, in relazione a talune scene ed episodi dell’*Andréj Rublèv* isolati dal loro contesto (ad esempio l’episodio dell’accecamento, oppure certe scene della presa di Vladimir), mi accusarono di “naturalismo” io, del tutto sinceramente, non comprendevo, come non comprendo ora, quale fosse la sostanza di tali accuse. Io non sono un artista da salotto e non

mi assumo la responsabilità di assicurare il buon umore del pubblico!

Anzi, il mio compito è esattamente l'opposto: comunicare alla gente *la verità* della nostra comune esistenza, quale essa mi si è rivelata sulla base della mia esperienza e del mio modo di vedere le cose; e ci sono scarse probabilità che tale verità sia facile e piacevole. Solo conoscendola si potrà superare tale verità in se stessi.

Se, peraltro, dovessi mentire con un'arte che pretendesse di rispecchiare perfettamente la realtà e, facendomi schermo della verosimiglianza esteriore dello spettacolo cinematografico così convincente per lo spettatore per i modi dell'effetto che produce, facessi passare fraudolentemente un mio messaggio, allora sì che mi si dovrebbe chieder conto del mio operato...

Quando, all'inizio di questo capitolo, in rapporto alla *responsabilità* che nel cinema ricade sull'autore, ho usato la parola "penale", non l'ho fatto a caso! Pur ammettendo che in questo ci sia un po' di esagerazione, tuttavia con questa forzatura del pensiero intendevo sottolineare il fatto che nella più *convincente* delle arti occorre anche comportarsi in maniera particolarmente responsabile nel proprio lavoro, poiché corrompere e disarmare moralmente il pubblico per mezzo del cinema è molto più facile e rapido che se si usano le vecchie arti tradizionali, mentre armarlo spiritualmente e indirizzarlo al Bene, probabilmente, è sempre difficile...

Compito del regista è di riprodurre la vita: il suo movimento, le sue contraddizioni, le sue tendenze e la sua lotta. Il suo dovere consiste nel non nascondere neppure un granello della verità da lui conquistata, neppure se questa verità a qualcuno non piace. L'artista, naturalmente, può errare, ma se questi errori sono sinceri essi sono comunque degni di attenzione, perché riproducono la *realtà* della vita spirituale dell'artista, dei suoi travagli e della sua lotta, generati dalla realtà che lo circonda. Inoltre chi possiede la verità, in ultima analisi?... Quanto ai discorsi e alle discussioni su ciò che si può rappresentare e ciò che invece non bisogna rappresentare, si tratta di tentativi meschini e immorali di distorcere la verità.

Dostoevskij ha detto: "L'arte, dicono, deve rispecchiare la

vita eccetera. Sono tutte sciocchezze: lo scrittore (il poeta) crea lui stesso la vita, e una vita tale, per di più, che prima di lui neppure esisteva in tutta la sua pienezza". Il disegno dell'artista scaturisce da qualche parte nelle profondità più intime del suo "Io". Esso non può essere dettato da considerazioni 'pratiche' esteriori. Questo disegno non può essere privo di connessioni con la sua psiche, con la sua coscienza: esso nasce come conseguenza di tutto il suo rapporto con la vita, altrimenti fin dall'inizio il suo progetto è destinato ad essere vacuo e sterile dal punto di vista artistico. Ci si può occupare in maniera professionale di cinema o di letteratura senza essere un artista, rimanendo una specie di realizzatore delle idee altrui.

Il vero progetto artistico è sempre una cosa tormentosa per l'artista ed è quasi pericoloso per la sua vita. La realizzazione di tale progetto può essere paragonata soltanto a un gesto di vitale importanza, è stato sempre così per tutte le persone che si occupano d'arte. Talvolta, invece, si crea l'impressione che tutti noi siamo più o meno impegnati a raccontare ancora una volta storie vecchie come il mondo, come se fossimo nonnine col fazzoletto in testa che, intente a sferruzzare, raccontano per il divertimento del pubblico favole di ogni genere. Il racconto può essere divertente e interessante, ma esso è utile al pubblico soltanto per ammazzare il tempo in chiacchiere oziose.

L'artista non ha diritto a un progetto verso il quale egli non nutra un interesse sociale e che, ove venga realizzato, permetta che la sua attività professionale rimanga separata dal resto della sua vita. Nella vita privata noi compiamo azioni oneste o disoneste e, quando compiamo un'azione onesta, possiamo avvertire su di noi la pressione dell'ambiente circostante e, talvolta, suscitare un aperto conflitto. Perché, invece, non siamo preparati alle difficoltà suscitate dalla nostra attività professionale? Perché abbiamo paura delle responsabilità quando ci accingiamo a lavorare a un film? Perché prendiamo in anticipo ogni precauzione affinché il risultato sia altrettanto privo di senso che innocuo? La ragione non è forse che vogliamo ricevere un immediato compenso per la nostra attività, espresso in contanti e in comfort? Da questo punto di vista, stupisce la presunzione degli artisti attuali, se paragonata alla modestia, ad esempio, dei costruttori della cattedrale di

Chartres, di cui nessuno conosce il nome! L'artista dovrebbe distinguersi per il disinteresse con il quale adempie al suo dovere, ma noi tutti ce ne siamo scordati da un pezzo.

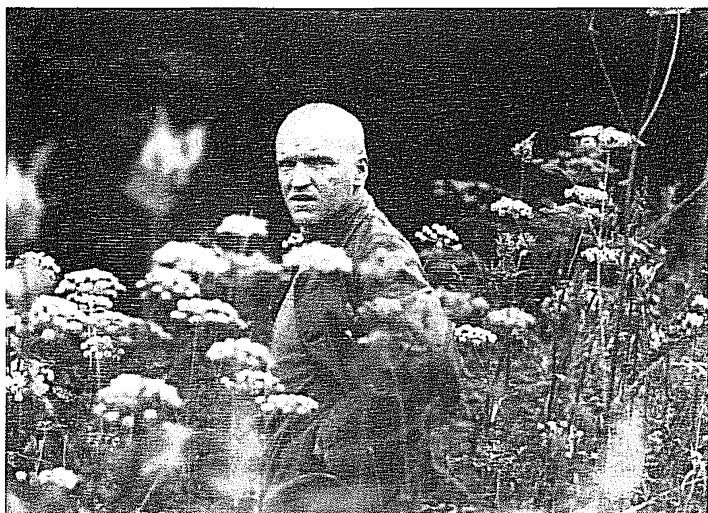


Una pausa di riposo durante il viaggio.

Spesso la gente paga per ricevere in cambio la sua porzione di divertimento, approntato da artisti compiacenti. Ma tale compiacenza è dettata dall'indifferenza: questi artisti sottraggono cinicamente il tempo libero a questo brav'uomo, a questo lavoratore, approfittano della sua debolezza, della sua sprovvedutezza, della sua ignoranza, per derubarlo guadagnandoci sopra. Una simile attività emana un cattivo odore: l'artista ha diritto alla creazione soltanto quando essa costituisce una sua esigenza vitale, quando essa per lui non è un'attività secondaria e casuale, ma l'unica forma di esistenza del suo io riprodotte. Il cinema, che richiede grandi e talora enormi investimenti di capitale, manifesta un'aggressività e un'invasione senza precedenti nei metodi per trarre il massimo profitto dalla distribuzione. Noi, per così dire, vendiamo le immagini che creiamo come se fossero granaglie e ciò accresce ancora la nostra responsabilità per la "merce".

...Mi ha sempre sbalordito Bresson. Com'è concentrato! Egli

non potrebbe mai fare un film casuale, 'di passaggio'. Il suo ascetismo nella scelta dei mezzi espressivi è letteralmente sconvolgente. Per serietà, profondità, nobiltà, egli appartiene al numero di quei maestri per i quali ogni film diventa un evento della loro esistenza spirituale. Egli gira un



Alexander Kaidanovskij, lo Stalker.

film, sembrerebbe, soltanto quando si trova in una situazione interiore estrema, al limite. Perché? Chi lo sa...

Nel film di Bergman *Sussurri e grida* c'è un episodio molto forte, forse il più importante del film. Due sorelle arrivano nella casa paterna dove sta morendo la loro sorella maggiore. L'attesa della sua morte costituisce la situazione di partenza del film. Ed ecco che esse, a un certo momento, rimaste sole, avvertono un'inconsueta attrazione familiare, umana, l'una per l'altra: esse parlano... parlano... parlano... senza stancarsi mai... si accarezzano... Tutto questo crea una sensazione di lancinante vicinanza umana... Fragile e desiderata... Tanto più desiderata poiché nel film di Bergman i momenti come questi sono fugaci e passeggeri: assai più spesso le sorelle non riescono a rappacificarsi, a perdonarsi a vicenda, neppure in presenza della morte. Esse sono piene d'odio e sono pronte a

straziarsi e a straziare se stesse. Nella scena della loro breve intimità Bergman ha sostituito nella colonna sonora il dialogo con la suite per violoncello di Bach, moltiplicando così di molte volte l'effetto e dando ad esso ulteriore profondità e spessore. Ammettiamo pure che nel film di Bergman questo pervenire a qualcosa di spiritualmente elevato e di positivo sia sottolineatamente illusorio, sia un sogno: ciò che non esiste e che non può esistere. Ciò verso cui si slancia l'anima dell'uomo, ciò che essa sogna: l'armonia, una specie di ideale avvertito in questo preciso momento. Ma anche quest'esito illusorio dà allo spettatore la possibilità di vivere una catarsi, una liberazione e una purificazione spirituale.

Parlo di questo per ribadire che io sono un sostenitore di un'arte che porti in sé l'*aspirazione all'ideale*, che esprima lo slancio verso di esso.

Io sono per un'arte che dia all'uomo Speranza e Fede. E quanto più disperato è il mondo di cui parla l'artista, tanto più, forse, si deve avvertire l'ideale che viene ad esso contrapposto, altrimenti sarebbe semplice-mente impossibile vivere!

L'arte esprime in simboli il senso della nostra esistenza.

In nome di che cosa l'artista si sforza di infrangere la stabilità alla quale aspira la società? Come dice Settembrini nella *Montagna incantata* di Thomas Mann: "Spero che Voi non abbiate nulla contro la cattiveria, ingegnere. Io ritengo che essa sia la più brillante arma della ragione contro le forze delle tenebre e del disordine. La cattiveria, signor mio, è l'anima della critica e la critica è la fonte del progresso e della cultura".. L'artista si sforza di infrangere la stabilità della quale vive la società in nome del movimento verso l'ideale. La società aspira alla stabilità, l'artista aspira all'infinito. All'artista interessa la verità assoluta, perciò egli guarda in avanti e vede le cose prima degli altri.

E le conseguenze? Noi non rispondiamo di esse, bensì della scelta da noi fatta se *compiere o non compiere* il nostro dovere. Questo punto di vista impone all'artista l'obbligo di rispondere del proprio destino. Il mio futuro è il calice che non può passare da me e di conseguenza bisogna berlo fino in fondo...

In tutti i miei film mi è parso importante sforzarmi di stabilire i legami che uniscono le persone (a dispetto degli interessi puramente materiali!), i legami che uniscono me, in

particolare, all'umanità, se volete, e tutti noi con tutto ciò che ci circonda. Mi è indispensabile sentire la mia condizione di erede e la non casualità del mio essere in questo mondo. Dentro ognuno di noi deve esistere una certa scala di valori. Nello *Specchio* mi sono sforzato di trasmettere la sensazione che Bach, Pergolesi, la lettera di Puskin, i soldati che attraversano il Sivas e gli avvenimenti domestici, puramente personali, formano un tutto in un certo senso egualmente significativo per l'esperienza umana. Per l'esperienza spirituale umana può essere altrettanto importante ciò che ci è accaduto ieri e ciò che è accaduto all'umanità millenni fa...

In tutti i film da me girati mi è stato sempre molto a cuore il tema delle radici, dei legami con la casa paterna, con l'infanzia, con la Patria, con la Terra. Per me è sempre stato molto importante infatti stabilire la mia appartenenza a una tradizione, a una cultura, a una cerchia di persone o di idee.

Per me rivestono un'importanza straordinaria le tradizioni culturali che hanno origine da Dostoevskij e che, nella sostanza, non si sviluppano in piena misura nella Russia attuale. Anzi, queste tradizioni, di regola, vengono disprezzate o del tutto abbandonate. Le ragioni di ciò sono molte e, prima di tutto, il fatto che questa tradizione è radicalmente avversa al materialismo. Inoltre la crisi spirituale che vivono tutti i personaggi di Dostoevskij e che ispirò la sua stessa opera e l'opera dei suoi seguaci, viene anch'essa guardata con sospettò. Perché si ha tanta paura di que-sta condizione di "crisi spirituale" nella Russia odierna?

Per me attraverso la "crisi spirituale" si fa sempre strada la salute. La "crisi spirituale" è il tentativo di trovare se stessi, di acquisire una nuova Fede. La condizione di crisi spirituale è la sorte di tutti coloro che si pongono dei problemi spirituali. L'anima è assetata di armonia, mentre la vita, invece, è disarmonica. In questa non rispondenza è racchiuso lo stimolo del movimento, la sórgente della nostra sofferenza e, a un tempo, della nostra speranza, la conferma della nostra profondità e delle nostre facoltà spirituali..

Questo era anche il tema di *Stalker*: il protagonista, lo Stalker, vive momenti di disperazione, la sua fede barcolla, ma ogni volta egli avverte nuovamente in sé la propria vocazione a servire gli uomini che hanno smarrito le proprie speranze e

le proprie illusioni. Per me era un fattore molto importante che nella sceneggiatura di questo film fossero rispettate le tre unità: di tempo, di luogo e di azione. Se nello *Specchio* mi era parso interessante montare di seguito brani di documentario, i sogni, la veglia, le speranze, le supposizioni, i ricordi, cioè il garbuglio di circostanze che pongono il protagonista di fronte ai problemi ineludibili dell'esistenza, in *Stalker*, invece, volevo che tra i diversi spezzoni del film montati insieme non vi fosse soluzione di continuità temporale. Desideravo che il tempo e il suo fluire si rivelassero ed esistessero all'interno dell'inquadratura e che la giunta operata in sede di montaggio indicasse soltanto una prosecuzione delazione e nient'altro, che non comportasse un salto temporale, non avesse una funzione di cernita e di organizzazione drammaturgica del materiale, come se tutto il film consistesse di un'unica inquadratura.

Una soluzione così semplice e ascetica, a mio parere, apriva grandi possibilità. Eliminaì dalla sceneggiatura moltissime cose, in modo da ridurre al minimo gli effetti esteriori. Non volevo assolutamente divertire o stupire lo spettatore con cambiamenti del luogo e dell'azione, con la geografia degli avvenimenti, con l'intrigo, e miravo invece alla semplicità e alla modestia in tutta l'architettura del film.

Ho tentato in maniera ancor più conseguente di convincere lo spettatore che il cinema come strumento artistico possiede delle possibilità proprie non minori della prosa. Volevo dimostrare le possibilità che ha il cinema che osserva la vita senza, per così dire, un'intromissione rozza e evidente nel suo corso. È su questa strada che scorgo la vera essenza poetica del cinema.

Non mi sfuggiva il rischio che l'eccessiva semplificazione della forma potesse apparire leziosa e di maniera. Nel tentativo di evitare questo pericolo mi sono sforzato di eliminare ogni nebulosità e reticenza nell'inquadratura, qualità alle quali si è soliti dare il nome di "atmosfera poetica" del film. I registi di solito cercano con zelo di creare tale atmosfera, mentre a me era chiaro che dell'atmosfera non era affatto il caso che mi preoccupassi. L'atmosfera viene insieme al nocciolo del discorso, scaturisce dal problema stesso che l'autore risolve. E quanto più giustamente è formulato questo problema principale, quanto più esattamente è definito per me il senso di

ciò che accade, tanto più significativa sarà l'atmosfera che si crea attorno ad esso. In armonia con questa nota fondamentale cominceranno a risuonare gli oggetti, il paesaggio, l'intonazione degli attori. Tutto diventerà strettamente interconnesso e necessario. Una cosa richiamerà l'altra, si faranno eco vicendevolmente, e l'atmosfera nascerà come risultato, come conseguenza della concentrazione sulla cosa principale. Creare invece un'atmosfera di per sé è una cosa strana! Perciò, tra parentesi, mi è sempre stata estranea la pittura degli impressionisti, col loro sforzo di cogliere l'attimo in sé, di rendere ciò che è fugace. Questo può essere un mezzo, non lo scopo dell'arte. In *Stalker*, dove mi sono sforzato di concentrarmi sulla cosa principale, l'atmosfera che si è creata come conseguenza collaterale si è dimostrata più efficace ed emotivamente suggestiva che nei miei film precedenti.

Qual era il tema principale che doveva echeggiare in *Stalker*? In forma assai generale, si trattava del tema della dignità dell'uomo e della sua sofferenza per la mancanza di tale dignità.

Quando i personaggi principali del film intraprendono il loro viaggio all'interno della Zona, la loro meta è una certa stanza dove a quanto si dice, vengono esauditi tutti i desideri più riposti. E mentre lo Scrittore e lo Scienziato accompagnati dallo Stalker attraversano gli strani spazi della Zona, la loro guida a un certo momento racconta loro non si sa se la storia vera o la leggenda di un altro Stalker soprannominato Dikoòbraz². Questi era riuscito ad arrivare nel luogo da loro cercato con l'intenzione di chiedere che venisse ridata la vita a suo fratello, perito per causa sua. Ma quando era tornato a casa dopo esser stato in quella famosa stanza, Dikoòbraz aveva scoperto di esser divenuto enormemente ricco: la Zona aveva realizzato quello che era veramente il suo sogno più caro, e non quello che egli voleva e si sforzava di imporsi. Perciò Dikoòbraz si era impiccato. Così, quando i nostri eroi raggiungono la meta dopo aver provato, pensato e valutato in modo nuovo molte cose, non si decidono a entrare nella stanza alla quale sono giunti rischiando la vita. Essi si sono innalzati fino alla coscienza della propria imperfezione in tutta la tragica profondità di questo pensiero. Essi non trovano le forze morali per credere in se stessi, ma ne hanno a sufficienza per

guardare in se stessi e ne rimangono atterriti! L'arrivo della moglie dello Stalker nella bettola dove essi si riposano pone lo Scrittore e l'Artista di fronte a un fenomeno per loro enigmatico e incomprensibile. Essi vedono davanti a sé una donna che ha sofferto moltissimo a causa del proprio marito, che ha avuto da lui un bambino e che continua ad amarlo con la stessa irragionevole abnegazione con la quale lo amava nella sua giovinezza. Il suo amore e la sua devozione sono appunto quell'ultimo miracolo che si può contrapporre alla mancanza di fede, al cinismo, alla desolazione dalle quali è permeato il mondo contemporaneo e di cui sono divenuti vittime sia lo Scrittore che lo Scienziato.

In *Stalker*, forse, per la prima volta ho avvertito l'esigenza di essere



Lo sguardo dello Stalker.

univocamente chiaro nell'indicazione di quel valore positivo fondamentale di cui, come si. suol dire, vive l'uomo.

...*Solaris* parlava di persone sperdutesi nel cosmo e costrette, volenti o nolenti, a salire un altro gradino della scala della conoscenza. Quest'ansia senza fine di conoscere, data all'uomo, per così dire, dall'esterno, è a modo suo molto drammatica, perché è accompagnata da un'eterna inquietudine, da

privazioni, da dolore e da delusioni: la verità ultima, infatti, è irraggiungibile. Inoltre all'uomo è stata data anche la coscienza, che fa sì che egli si tormenti quando le sue azioni non corrispondono alla legge morale: anche la presenza in lui della coscienza, quindi, è in un certo senso una cosa tragica. Le delusioni perseguitavano i protagonisti di *Solaris*, e lo sbocco che noi proponevamo loro era abbastanza illusorio. Esso consisteva nel sogno, nella possibilità di prendere coscienza delle radici che legano l'uomo per l'eternità alla Terra che l'ha generato. Ma anche tali legami erano per loro in sostanza ormai irreali.

Anche nello *Specchio*, dove si parlava dei sentimenti umani profondi, eterni, non passeggeri, tali pensieri si trasformavano nell'incomprensione, nella perplessità del protagonista che non riusciva a spiegarsi perché egli fosse destinato a tormentarsi in eterno a causa di questi sentimenti, a causa del proprio amore e del proprio attaccamento. In *Stalker* io esprimo il mio pensiero fino in fondo: l'amore umano è il miracolo che si può contrapporre a qualunque arida teorizzazione secondo cui non c'è speranza per il mondo. Questo sentimento è il nostro valore comune e indubbiamente positivo. Sebbene abbiamo disimparato anche ad amare... Lo Scrittore in *Stalker* discetta su come sia noioso vivere in un mondo dominato da leggi immutabili, dove persino il caso è il risultato di una legge, benché essa ancora si celi alla nostra comprensione. È forse a causa di ciò che lo Scrittore si reca nella Zona, per incontrare l'ignoto e rimanerne meravigliato e colpito. Tuttavia a colpirlo veramente è una semplice donna: la sua fedeltà e la forza della sua umana dignità. E così, dunque, tutto è soggetto a una logica, tutto può essere scomposto nei suoi elementi costitutivi e calcolato? In questo film mi premeva enucleare quell'elemento specificamente umano, che non può essere dissolto e scomposto, che si cristallizza nell'anima di ognuno e costituisce il suo valore. Infatti, nonostante che, da un punto di vista esteriore, i protagonisti, a quanto parrebbe, subiscano un insuccesso, in realtà ognuno di essi acquisisce qualcosa di incalcolabilmente importante: la fede! La scoperta dentro di sé di ciò che è più importante. E' questo elemento essenziale vive in ogni uomo.

Pertanto in *Stalker* come in *Solaris* ciò che mi interessava

meno di tutto era l'elemento fantascientifico. Purtroppo in *Solaris* c'erano ancora troppi accessori fantascientifici che distraevano dal tema principale. I razzi, le stazioni spaziali: le richiedeva il romanzo di Lem, è stato interessante fare tutto ciò, ma adesso mi pare che l'idea del film si sarebbe cristallizzata in maniera più precisa ed evidente se si fosse riusciti ad evitare tutto questo. Ritengo che la realtà a cui l'artista ricorre per esprimere la propria visione del mondo debba essere, scusate la tautologia, reale, ossia comprensibile e nota all'uomo fin dall'infanzia. E quanto più reale in questo senso sarà il film, tanto più convincente risulterà l'autore. In *Stalker* si può definire fantastica soltanto la situazione di partenza, che ci tornava comoda perché ci aiutava a definire in maniera più plastica e rilevata il conflitto morale per noi fondamentale del film. Invece, per quanto riguarda la sostanza di ciò che accade ai protagonisti, non vi è nulla di fantastico. Il film è stato fatto in modo tale che lo spettatore abbia l'impressione che tutto sta accadendo ora, che la Zona è qui, accanto a noi. Mi hanno sovente domandato che cos'è la Zona, che cosa simboleggia, ed hanno avanzato le interpretazioni più impensabili. Io cado in uno stato di rabbia e di disperazione quando sento domande del genere. La Zona, come ogni altra cosa nei miei film, non simboleggia nulla: la Zona è la Zona, la Zona è la vita: attraversandola l'uomo o si spezza, o resiste. Se l'uomo resisterà dipende dal suo sentimento della propria dignità, dalla sua capacità di distinguere il fondamentale dal passeggero.

Io ritengo che il mio dovere consista nello spingere a riflettere su ciò che di specificamente umano ed eterno vive nell'anima di ciascuno. Ma questo elemento eterno e fondamentale, il più sovente viene ignorato dall'uomo, sebbene il suo destino sia nelle sue mani: egli corre dietro a dei fantasmi. Eppure, in ultima analisi, tutto si riduce a questa semplice particella elementare l'unica su cui l'uomo può basare la sua esistenza: la capacità di amare. Tale particella può crescere nell'anima di ciascuno fino a formare una posizione vitale direttiva, capace di dare un senso alla vita umana. Io ritengo che il mio dovere consista nel far sì che l'uomo avverta in sé l'esigenza di amare, di donare il proprio amore, che senta il richiamo del bello quando vede i miei film.

Note

1 Nikolàj Stepànovic Gumilèv (1886-1921), poeta e critico, fondatore della corrente “acmeista”. Fu il primo marito di Anna Achmàtova.

2 Letteralmente: “faccia selvaggia”

Dopo Nostalgia

Dunque è ormai alle mie spalle il mio primo film girato fuori dalla patria, ma col permesso ufficiale delle autorità cinematografiche del mio Paese, permesso che a suo tempo non suscitò in me meraviglia, ma irritò invece i caporioni. Gli avvenimenti successivi hanno ancora una volta dimostrato che adesso, come in passato, i miei propositi e i miei film risultano fatalmente estranei alla dirigenza cinematografica sovietica...

Volevo parlare della nostalgia dei russi, cioè di quel particolare e specifico stato d'animo che si crea in noi russi quando siamo lontani dalla patria. Volevo parlare del fatale attaccamento dei russi alle proprie radici nazionali, al proprio passato, alla propria cultura, ai propri luoghi di origine, ai famigliari e agli amici, dell'attaccamento a queste cose che essi portano con sé per tutta la loro vita, indipendentemente da dove li abbia condotti il destino. I russi raramente sono capaci di cambiare natura e di adattarsi alle nuove condizioni di vita. Tutta la storia dell'emigrazione russa è una testimonianza del fatto che, come dicono in Occidente, "i russi sono cattivi emigranti": è universalmente nota la loro drammatica refrattarietà all'assimilazione, la loro goffa pesantezza nel tentativo di imitare lo stile di vita altrui. Avrei mai potuto supporre girando *Nostalgia* in Italia che lo stato di malinconia soffocante e senza sbocchi che riempie tutto lo spazio dello schermo in questo film sarebbe diventata la sorte della mia vita successiva? Avrei mai potuto pensare che da allora e fino alla fine dei miei giorni avrei portato in me stesso questa grave malattia?

Pur lavorando in Italia, cionondimodo ho girato un film russo in tutti i suoi aspetti: spirituali, etici ed emotivi. Ho fatto un film su un russo che viene in Italia per una lunga missione di lavoro e sulle sue impressioni su questo paese. Non mi sono proposto di dimostrare ancor una volta sulla schermo l'Italia

che sbalordisce i turisti con le sue bellezze e che vola in ogni parte del mondo raffigurata su milioni di cartoline. Ho fatto un film su un russo profondamente disorientato, da una parte, dalla massa di impressioni da cui è bombardato, dall'altra dalla tragica impossibilità di condividere queste sue impressioni con le persone a lui più care, alle quali non è stato consentito di accompagnarlo, dalla fatale impossibilità, cioè, di innestare questa sua nuova esperienza in quel passato al quale è legato da un vero e proprio cordone ombelicale. Io stesso ho provato qualcosa di simile quando, allorché mi capitava di rimanere a lungo lontano da casa, lo scontro con un altro mondo e con un'altra cultura e il nascente attaccamento ad essi cominciavano a suscitare in me una quasi inconsapevole ma disperata irritazione, una specie di amore non ricambiato, il segno dell'impossibilità di abbracciare l'incommensurabile e di unire ciò che non può essere unito, come a ricordarti il carattere finito del tuo destino e di quello della terra. Come un segnale premonitore del carattere limitato e predeterminato della tua vita, conseguenza non delle circostanze esterne (questo si potrebbe superare così facilmente!), ma dei tuoi propri "tabù" interiori...

Non finisco mai di stupirmi se penso a quei pittori giapponesi medievali che lavoravano alla corte dello shogun e, quando avevano ottenuto i più alti riconoscimenti e si trovavano al culmine della gloria, cambiavano tutta la propria vita: se ne andavano segretamente in un altro luogo per continuare (o più esattamente per ricominciare) la propria carriera sotto altro nome e adottando un'altra maniera pittorica. È noto come taluni di costoro arrivassero a vivere fino a cinque vite completamente diverse. Questa sì che è libertà!

Gorcakòv (il protagonista di *Nostalghia*) è un poeta. Egli giunge in Italia per raccogliere del materiale sul compositore russo servo della gleba Berézovskij, sulla vita del quale sta componendo il libretto per un'opera. Berézovskij è un personaggio realmente esistito. Avendo manifestato grande attitudine alla musica egli fu mandato dal suo signore a studiare in Italia, dove rimase molti anni, si diplomò al Conservatorio di Bologna ed ebbe un enorme successo come concertista. Tuttavia, infine, spinto da questa stessa inesorabile

nostalgia russa, molti anni dopo decise di far ritorno nella Russia feudale, dove ben presto si impiccò... Naturalmente l'inserimento nel film della storia di questo compositore non è casuale, ma funge, per così dire, da parafrasi del destino di Gorcakòv e della sua condizione spirituale: egli avverte con particolare acutezza la propria condizione di 'estraneo' che guarda la vita altrui dall'esterno, oppresso dai ricordi del passato che affiorano ossessivamente nella sua memoria con i volti dei suoi cari, con i suoni e gli odori della sua casa paterna...

Debbo dire che, quando vidi per la prima volta tutto il materiale che era stato girato per il film, rimasi colpito dall'impressione di cupa disperazione che da esso promanava. Il materiale era assolutamente uniforme per atmosfera e per lo stato d'animo da cui era improntato. Io non mi ero coscientemente proposto questo scopo, ma per me era un fenomeno straordinariamente sintomatico il fatto che, *indipendentemente* dalle mie concrete, private, intenzioni razionali, la macchina da presa avesse soprattutto obbedito allo stato d'animo interiore col quale avevo girato il film, infinitamente affaticato dalla separazione coatta dalla mia famiglia, dall'assenza delle abituali condizioni di vita, dalle regole di produzione per me inconsuete e, infine, dalla lingua straniera. Rimasi stupito e rallegrato allo stesso tempo perché il risultato impresso sulla pellicola e che per la prima volta appariva davanti a me nel buio della sala di



Nostalgia: *Piero Della Francesca, Madonna del Parto.*

proiezione testimoniava che le mie considerazioni sulle possibilità e sulla vocazione dell'arte cinematografica di diventare un calco dell'anima umana e di comunicare un'esperienza umana unica non erano il frutto di un'elucubrazione oziosa, bensì una realtà che mi stava davanti in tutta la sua indiscutibilità...

Non mi interessavano il movimento esteriore, l'intrigo, il complesso degli avvenimenti: di queste cose di film in film ho sempre meno bisogno. Mi ha sempre interessato il mondo interiore dell'uomo: per me è assai più naturale compiere un viaggio dentro la sua psicologia, dentro la filosofia che la nutre, dentro alle tradizioni letterarie e culturali sulle quali riposano le sue fondamenta spirituali. Io mi rendo perfettamente conto che spostarsi da un luogo all'altro, introdurre nel film angoli di ripresa sempre nuovi e spettacolari, una natura esotica e interni suggestivi, è assai più vantaggioso da un punto di vista commerciale. Ma per la sostanza di ciò di cui io mi occupo gli effetti esteriori non fanno altro che allontanare e rendere confuso lo scopo alla cui

realizzazione sono tesi tutti i miei sforzi. Quello che mi interessa è l'uomo, nel quale è racchiuso l'Universo, e per esprimere l'idea, il senso della vita umana non è assolutamente necessario costruire a sostegno di quest'idea una trama di avvenimenti.

E' forse superfluo ricordare a questo proposito che, fin dall'inizio, la mia idea del cinema non aveva nulla in comune con i film d'avventure americani. Io sono contro il film inteso come un montaggio di fenomeni da baraccone. Da *L'infanzia di Ivàn* a *Stalker* mi sono sforzato di evitare sempre di più il movimento, concentrando sempre di più l'azione e attenendomi, si può dire, alle tre unità classiche. Da questo punto di vista persino la composizione dell' *Andréj Rublèv* oggi mi sembra troppo dispersiva e priva di compattezza...

In ultima analisi, nella sceneggiatura di *Nostalghia* mi sono sforzato di far sì che non vi fosse nulla di superfluo o di non essenziale, che riuscisse d'impaccio al mio intento principale: rendere lo stato d'animo di una persona che vive un profondo dissidio col mondo e con se stesso, incapace di trovare un equilibrio tra la realtà e una sospirata armonia, che si strugge di una nostalgia provocata non soltanto dalla sua lontananza da casa, ma anche da una sua globale aspirazione a una pienezza di vita. La sceneggiatura non mi soddisfece finché, finalmente, non si concentrò in una sorta di unità metafisica.

L'Italia percepita da Gorcakòv nel momento del suo tragico conflitto con la realtà, non con le condizioni di vita, ma con la vita stessa, la quale non corrisponde mai alle aspettative dell'individuo, gli appare come un insieme di maestose rovine che sembrano sorte dal nulla. Sono schegge di una civiltà universale ed estranea: sono come una pietra tombale posta sopra la vanità delle ambizioni umane, il segno dell'esizialità del cammino intrapreso dall'umanità. Gorcakòv muore per la sua incapacità di superare la sua crisi spirituale, di ricostruire l'unità del tempo che, evidentemente, anche per lui è andato in pezzi...

In relazione a questo stato d'animo del protagonista è straordinariamente importante il personaggio, a prima vista insignificante, di Domenico. Quest'uomo indifeso, spaventato, trova in se stesso la forza e l'altezza spirituale per dimostrare la sua concezione del significato della vita. Questo ex-

insegnante di matematica divenuto un emarginato, senza badare alla propria pochezza, decide di parlare della catastroficità dell'attuale situazione del mondo. Agli occhi delle persone cosiddette "normali" egli passa semplicemente per un pazzo, ma Gorcakòv sente a sé vicina l'idea di Domenico della responsabilità personale per tutto ciò che accade attorno a noi, della colpa di tutto nei confronti di tutti, per così dire...

Tutti i miei film, in un modo o nell'altro, parlano del fatto che gli uomini non sono soli e abbandonati in un imiverso vuoto, che essi sono legati da un'infinità di fili al passato e al futuro, che ogni uomo col proprio destino realizza un legame col destino generale degli uomini, se volete... Ma questa speranza che ogni singola vita e ogni singolo atto abbiano un senso e un valore accresce infinitamente la responsabilità dell'individuo nei confronti del generale movimento della vita...

In un mondo dove è una realtà la minaccia di una guerra che può annientare l'umanità, dove i problemi sociali hanno raggiunto dimensioni clamorose, dove le sofferenze umane sono inaudite, è indispensabile trovare la strada che conduce verso l'altro uomo. È il dovere dell'umanità davanti al proprio futuro e di ogni singolo uomo. Gorcakòv si sente legato a Domenico perché avverte l'esigenza interiore di cercare di proteggerlo dall'opinione "pubblica" dei sazi e soddisfatti egoisti ciechi che lo ritengono nient'altro che un ridicolo folle, anche se Gorcakòv non sarà in grado di proteggere Domenico da quel destino che egli stesso si è spietatamente assegnato, non chiedendo alla vita che "questo calice passi" da lui...

Gorcakòv è colpito e affascinato dall'infantile massimalismo di Domenico perché lui stesso, come tutte le persone adulte, è in una certa misura un conformista. Ma Domenico decide di bruciarsi vivo per dimostrare agli uomini con questa estrema, mostruosa trovata pubblicitaria il disinteresse che anima la sua speranza che essi prestino orecchio al suo ultimo grido di avvertimento. Gorcakòv è colpito dal gesto di Domenico, dalla sua integrità interiore. Soffrendo a causa dell'imperfezione del mondo Domenico reclama il diritto di reagire ad essa e di agire nella maniera più decisa. Domenico avverte la propria reale responsabilità di fronte alla vita se trova il coraggio di

compiere un simile gesto. Al confronto, invece, Gorkakòv che si tortura per la propria mancanza di coerenza si dimostra soltanto un filisteo. In un certo senso la morte lo riscatta rendendo manifesta la profondità dei suoi tormenti spirituali...

Più sopra ho scritto che mi ha colpito, vedendo il materiale delle riprese, come si fosse trasmesso allo schermo lo stato d'animo col quale avevo girato *Nostalghia*: cioè la profonda e sempre più spossante malinconia che ci attanaglia, permeando ogni istante dell'esistenza, quando siamo lontani da casa e dai nostri cari. Si tratta di un sentimento ossessivo, che diventa fatale, della propria dipendenza dal passato, di una sorta di sempre più intollerabile malattia il cui nome è "nostalgia"... Ciononostante vorrei mettere in guardia il lettore dall'identificazione dell'autore col suo protagonista lirico: la cosa, infatti, risulterebbe troppo semplicistica. L'utilizzazione delle proprie immediate sensazioni esistenziali nella creazione artistica è naturale: non disponiamo, purtroppo, di altre esperienze! Tuttavia il fatto che si attingano stati d'animo e soggetti dalla propria vita il più sovente non costituisce un fondamento per istituire un forzato collegamento tra l'artista e i suoi personaggi. Forse ciò deluderà qualcuno, ma l'esperienza lirica dell'autore raramente coincide con i fatti della sua esistenza quotidiana...

In un autore il principio poetico, pur essendo il risultato della sua esperienza della realtà che lo circonda, può elevarsi aldisopra di tale realtà, metterla in discussione, entrare in insanabile conflitto con essa e, ciò che è più importante e sempre paradossale, non solo con la realtà aldifuori di lui, ma anche con quella in lui stesso. Dostoevskij ha scoperto degli abissi dentro se stesso e i suoi santi, come i suoi delinquenti, sono, per così dire, lui stesso... Ma nessun personaggio coincide con lui. Ogni carattere riassume le sue impressioni esistenziali e le sue meditazioni, ma nessuno lo contiene come tale, in tutto lo spessore e la pienezza della sua individualità umana.

In *Nostalghia* mi premeva sviluppare il mio tema dell'uomo 'debole', che non è un guerriero per le proprie caratteristiche esteriori, ma che, dal mio punto di vista, è un vincitore su questa vita. Già lo Stalker pronunciava un monologo in difesa della debolezza che è invece un valore reale e una speranza della vita. Mi sono sempre piaciute le persone che non riescono

ad adattarsi alla realtà in senso pragmatico. Nei miei film non ci sono mai stati eroi, ma soltanto uomini forti per la propria convinzione spirituale e che si fanno carico degli altri. Le persone di questo genere sovente assomigliano a dei bambini forniti del pathos di un adulto, tanto irrealistica e disinteressata è la loro impostazione dal punto di vista del buon senso.

Il monaco Rublèv guardava il mondo con indifesi occhi infantili quando predicava la non resistenza al male, l'amore e la bontà. E sebbene fosse stato testimone delle più spietate e terribili manifestazioni della violenza che, sembrerebbe, domina il mondo, dopo aver vissuto un'amara delusione, egli ritorna all'unico valore, da lui riconquistato, quello della bontà e dell'amore ingenuo e senza calcoli che gli uomini possono donarsi a vicenda. Calvin, che all'inizio sembra essere un semplice filisteo, cela nel proprio animo quei sentimenti autenticamente umani che organicamente gli impediscono di non dare ascolto alla voce della propria coscienza scaricandosi del grave peso della responsabilità per la propria vita e per quella altrui. Il protagonista dello *Specchio*, un uomo debole ed egoista, incapace di donare alle persone a lui più care un amore disinteressato, che non domandi nulla in cambio, viene riscattato soltanto dai tormenti spirituali che prova quando giunge al termine della propria esistenza rendendosi conto dell'immensità del suo debito nei confronti della vita. Quell'uomo strano, che facilmente cade nell'isterismo, che è lo Stalker, tuttavia contrappone inflessibilmente la voce della sua convinta spiritualità a un mondo permeato, come da un tumore, da un onnipresente pragmatismo. Domenico, analogamente allo Stalker, elabora una sua concezione, sceglie un proprio destino di martirio, pur di non arrendersi al cinismo imperante, alla gara per conquistare i propri personali privilegi materiali e, con uno sforzo personale, con l'esempio del proprio sacrificio, tenta di sbarrare all'umanità la strada lungo la quale essa, come se fosse impazzita, si è lanciata verso la propria rovina. La cosa più importante è la vigile coscienza dell'uomo che non gli consente di mettersi l'anima in pace una volta che è riuscito a strappare alla vita un buon boccone. Era questa particolare condizione spirituale, tradizionalmente propria della parte migliore dell'*intelligencija* russa, sensibile,

aliena dall'autocompiacimento, sempre solidale con i diseredati di questo mondo e sempre fervidamente alla ricerca della Fede, dell'ideale e del Bene, che volevo sottolineare nel personaggio di Gorcakòv...

L'uomo mi interessa per la sua disponibilità a mettersi al servizio di ciò che è più elevato e anche per la sua incapacità di accettare la "morale" quotidiana e filistea della vita. Mi interessa l'uomo cosciente che il significato dell'esistenza consiste in primo luogo nella lotta contro il male che è dentro di noi, nell'elevarsi nel corso della propria vita sia pure di un solo gradino in senso spirituale. Un'unica alternativa, infatti, si contrappone al cammino dell'elevazione spirituale, ed è quella della degradazione spirituale, alla quale tanto ci predispongono l'esistenza di tutti i giorni e il processo di adattamento ad essa!...



Nostalgia: *Gorcakòv alla ricerca di Domenico.*

Anche il protagonista del mio film successivo, *Sacrificio*, è un debole' nel senso usuale di questa parola. Egli non è un eroe, ma è un pensatore ed è una persona onesta, capace di compiere un sacrificio in nome di superiori considerazioni. Quando la situazione lo esige, egli non sfugge alle sue responsabilità, non cerca di scaricarle sulle spalle degli altri. A

rischio invece di non essere compreso egli agisce non soltanto con decisione, ma anche in maniera terribilmente distruttiva dal punto di vista delle persone che stanno attorno a lui: in questo consiste la particolare acutezza della drammaticità e della giustezza del suo *atto*. Ma egli tuttavia compie questo *atto*, oltrepassa il confine del comportamento umano ammissibile e normale, rischiando di essere qualificato semplicemente come pazzo, perché avverte la propria appartenenza al tutto, al destino del mondo, se volete. Ciò facendo egli è soltanto un docile esecutore della propria vocazione quale egli l'ha percepita nel proprio cuore: egli non è signore del proprio destino, bensì un suo servitore, ed è grazie ai suoi sforzi, di cui forse nessuno si accorgerà e che forse nessuno comprenderà, che si regge l'armonia universale...

Parlando dell'attrazione che esercita su di me la debolezza umana, alludo all'assenza di un'espansione esteriore della personalità, all'assenza di aggressività nei confronti degli altri e della vita nel suo complesso, all'assenza del desiderio di sottomettere l'altro e di utilizzarlo per la realizzazione dei propri intenti e allo scopo di affermare se stessi. Mi attrae, insomma, l'energia dell'uomo che si ribella alla routine della vita materiale ed è attorno a quest'idea che mutano i sempre nuovi progetti che vado elaborando.

È da questo punto di vista che mi interessa l'*Amleto* di Shakespeare di cui, prima o poi, spero di girare una versione cinematografica. In questa che è la più grande tra tutte le opere teatrali si analizza l'eterno problema dell'uomo che si trova a un più elevato livello spirituale e che è costretto a entrare in rapporto con la bassa e sporca realtà. È come se un uomo del futuro fosse costretto a vivere nel proprio passato. E la tragedia di Amleto, secondo il mio modo di vedere, non consiste nel fatto che egli muore, bensì nel fatto che, prima di morire, egli è costretto a rinunciare alle proprie ambizioni spirituali e a diventare un comune assassino. Dopo di ciò la morte per lui diviene una desiderata via d'uscita, altrimenti avrebbe dovuto suicidarsi...

Accingendomi a girare il mio prossimo film voglio dire soltanto una cosa, e cioè che mi sforzerò di spingermi ancora più avanti sulla strada della sincerità e della persuasività di ogni sua inquadratura, basandomi sulle impressioni immediate

che mi fornirà la natura sulla quale, di nuovo, il tempo avrà lasciato la traccia della sua azione. Il naturalismo è la forma di esistenza della natura nel cinema e quanto più naturalisticamente la natura si presenta nell'inquadratura, tanto più, da una parte, noi crediamo ad essa, e, dall'altra, tanto più nobile è l'immagine che ne scaturisce: l'anima stessa della natura nel cinema scaturisce dalla verosimiglianza naturalistica.

Negli ultimi tempi ho avuto spesso occasione di intervenire in dibattiti



In alto, il paesaggio italiano secondo Tarkovskij. In basso, Gorcakòv.

con gli spettatori ed ho notato che quando affermo che nei miei film non ci sono simboli e metafore ogni volta il pubblico esprime la sua decisa incredulità. Di continuo mi domandano con grande passione cosa significhi, ad esempio, nei miei film la pioggia. Perché essa ricorre in ogni film, perché si ripetono

le immagini del vento, del fuoco, dell'acqua? Io rimango imbarazzato davanti a tali domande...

Si potrebbe dire che le piogge sono una caratteristica della natura in mezzo alla quale sono cresciuto: in Russia vi sono piogge lunghe, malinconiche, incessanti. Si potrebbe dire che io amo la natura: non mi piacciono le grandi città e mi sento benissimo lontano da tutte le novità della civiltà moderna, come mi sentivo meravigliosamente in Russia nella mia casa di campagna, lontana tremila chilometri da Mosca. La pioggia, il fuoco, l'acqua, la neve, la rugiada, la tempesta, sono parte dell'ambiente materiale nel quale viviamo, sono la verità della vita, se volete. Perciò mi sembra strano che la gente, quando vede la natura riprodotta con commozione sullo schermo, non si limiti a goderne, ma ricerchi in essa chissà quale significato nascosto. È possibile considerare la pioggia soltanto come cattivo tempo, mentre io utilizzo la pioggia per creare un'atmosfera esteticamente elaborata nella quale viene immersa l'azione del film. Tuttavia ciò non significa assolutamente che la natura nei miei film sia chiamata a simboleggiare qualcosa, Dio ne scampi! Nel cinema commerciale, per esempio, sovente è come se la meteorologia non esistesse affatto e se sussistessero sempre le condizioni di luce più favorevoli per condurre rapidamente le riprese in esterno: tutti badano al soggetto e nessuno si preoccupa della convenzionalità dell'ambientazione ricostruita approssimativamente, della noncuranza per i dettagli, per l'atmosfera. Quando invece lo schermo avvicina il mondo, il mondo reale, allo spettatore dandogli la possibilità di vederlo pienamente in tutto il suo spessore, facendogliene sentire, come si suol dire, l'odore, facendogliene avvertire quasi con la sua pelle l'umidità o l'aridità, lo spettatore, a quanto pare, ha a tal punto perduto la sua capacità di abbandonarsi semplicemente alle sue impressioni estetiche immediate che subito si riprende e si controlla chiedendosi: "A che scopo? Per quale motivo? Perché?".

Ma semplicemente perché io voglio ricreare sullo schermo il mio mondo, nella sua forma ideale più perfetta, quale io lo percepisco e lo sento.

Io non nascondo allo spettatore nessuna mia particolare intenzione, non civetto con lui: io ricreo questo mondo nei

tratti che mi paiono più espressivi ed esatti e che secondo me esprimono lo sfuggente significato della nostra esistenza.

Per chiarire il mio pensiero citerò un esempio preso da Bergman: nella *Fontana della vergine* mi ha sempre colpito un piano della protagonista morente, una fanciulla mostruosamente violentata. Il sole primaverile penetra attraverso i rami e attraverso di essi noi vediamo il suo volto: essa sta morendo, oppure è già morta ma, evidentemente, ormai non sente più dolore... Il nostro presentimento rimane sospeso nell'aria come un suono... Sembrerebbe tutto comprensibile, ma c'è una lacuna... Manca qualcosa... Comincia a nevicare, una miracolosa nevicata primaveri-



Domenico (Erlund Josephson).

le... È appunto quel penetrante “qualcosa” che ancora ci mancava perché i nostri sentimenti raggiungessero una sorta di perfezione che ci fa rimanere senza fiato, sbalorditi! La neve rimane appesa alle sue ciglia... È ancora il tempo che lascia la sua traccia nell'inquadratura... Ma è possibile, è legittimo dire che cosa significhi questa neve che cade, sebbene nella durata

e nel ritmo dell'inquadratura sia essa, appunto, a portare al suo culmine la nostra emozione? No, naturalmente. Questa inquadratura è stata semplicemente inventata dall'artista per rendere con esattezza ciò che è accaduto. Ma con questo noi non dobbiamo in nessun caso confondere il proposito artistico con l'ideologia, altrimenti ci precludiamo completamente la possibilità di una percezione immediata e *spiritualmente* esatta dell'arte...

Posso forse convenire sulla parziale metaforicità dell'inquadratura finale di *Nostalghia*, dove colloco una casa russa tra le pareti di una cattedrale italiana. Quest'immagine costruita ha un sentore letterario: è una sorta di plastico della condizione interiore del protagonista, della sua frattura interiore che non gli consente di vivere come prima. O, al contrario, se preferite, è la sua nuova interezza che fonde organicamente in una sensazione unitaria e indissolubile, come qualcosa di profondamente suo che egli si porta nel sangue, le colline della Toscana e un villaggio



Il sacrificio di Domenico.

russo. Gorkakòv muore così in questo mondo per lui nuovo,

dove si uniscono in maniera naturale e organica cose che qualcuno, per qualche ragione, ha separato per sempre in questa nostra strana e convenzionale esistenza terrena. E tuttavia, pur riconoscendo che questa inquadratura manca di purezza cinematografica, io spero che in essa non vi sia alcun simbolismo volgare: si tratta di una sintesi abbastanza complessa e non univoca che esprime *figurativamente* ciò che è accaduto al protagonista, ma che, ciononostante, non sta a significare nulla d'altro, di estraneo, che abbisogni di decifrazione...

In questo caso, evidentemente, mi si può accusare di mancanza di coerenza ma, in fin dei conti, l'artista inventa la regola e la infrange. È difficile che si possano trovare molte opere d'arte che rispondano perfettamente ai canoni estetici professati dai loro autori. Di solito l'opera d'arte entra in un rapporto complesso con le idee teoriche alle quali si è attenuto il suo autore e non si esaurisce in esse: il tessuto artistico è sempre più ricco di uno schema teorico e, ora che sto portando a termine il mio libro, comincio a domandarmi se per caso non comincino ad essermi d'impaccio le mie stesse regole.

E così il film *Nostalghia* è ormai alle mie spalle, ma potevo forse pensare, accingendomi a girarlo, che la mia propria, autentica, nostalgia avrebbe serrato il mio cuore per sempre?

Conclusione

Questo libro è stato scritto nel corso di molti anni, perciò io avverto con particolare acutezza l'esigenza di tirare le somme di tutto ciò che in esso si afferma dal punto di vista delle mie attuali posizioni.

Da un lato, vedo chiaramente che, forse, il libro manca di quell'unità che esso avrebbe potuto avere se fosse stato scritto, come si suol dire, "d'un sol fiato"... Dall'altro, esso mi è caro come un diario che parla via via di tutti quei problemi (che ora i pazienti lettori di questo libro conoscono) con i quali sono entrato nel cinema e che mi accompagnano ancor oggi nel mio lavoro.

Oggi mi sembra assai più importante parlare non tanto dell'arte in generale o della vocazione del cinema in particolare, quanto della vita stessa: senza comprendere il suo significato difficilmente l'artista è in grado di dire qualcosa di articolato nel linguaggio della propria arte. Perciò a conclusione di questo libro ho deciso di esporre brevemente alcune mie riflessioni sui problemi del nostro tempo, nell'ordine in cui esse si presentano davanti a me e mi appaiono vitali, con una portata che trascende il momento presente e tocca il senso della nostra esistenza.

Solo nel contesto di questi grandi problemi generali si può esprimere un giudizio sulla posizione dell'artista nel mondo moderno, sulla sua condizione psicologica, sul carattere dei compiti dell'arte. Per definire i miei obiettivi non solo come artista ma, prima di tutto, come uomo, mi è accaduto di interrogarmi sullo stato della nostra civiltà nel suo complesso e sulla responsabilità personale di ogni uomo e sulla sua partecipazione al processo storico. A me sembra che la nostra epoca concluda ed esaurisca un'intera fase storica, arbitri della quale sono stati i "Grandi Inquisito-ri", i capi supremi e talune "personalità eccezionali" mosse dall'idea di trasformare la

società ai fini di una più 'giusta' e razionale organizzazione. Essi si sono sforzati di impadronirsi della coscienza delle masse inculcando in esse nuove concezioni ideologiche e chiamandole al rinnovamento delle forme sociali dell'esistenza in nome della felicità della maggioranza del popolo. Già Dostoevskij ci aveva messo in guardia contro questi "Grandi Inquisitori" che pretendono di addossarsi la responsabilità per la felicità degli altri. Noi abbiamo visto come l'affermazione degli interessi della classe o di qualche altro gruppo, le litanie sul bene dell'umanità e sulla "felicità universale", siano entrate in così stridente contraddizione con gli interessi della personalità, fatalmente isolata rispetto alla maggioranza, che, acquisendo il fondamento "obiettivo" e "scientifico" della "necessità storica" esse cominciavano ad essere erroneamente percepite in senso soggettivo a livello ontologico.

In sostanza, tutta la storia della civiltà, tutto il processo storico si riduceva a questo: che, in nome della salvezza del mondo e del miglioramento della posizione dell'uomo in esso, alla gente si proponeva una via ogni volta più 'infallibile' e più 'giusta', maturata nei cervelli degli ideologi e dei politici. Per prender parte a questa trasformazione generale bisognava ogni volta rinunciare a qualche 'piccola' cosa: al proprio modo di pensare e di esprimere i propri pensieri, indirizzando i propri sforzi verso l'esterno in armonia col piano d'azione proposto. In simili condizioni di attivismo esteriormente dinamico per il bene del "progresso", intento a salvare il futuro e l'umanità, l'uomo dimenticava la sua realtà concreta, personale, autentica; fondendosi nello sforzo comune egli perdeva di vista il significato della propria concreta qualità spirituale e, in conseguenza di tale processo, nasceva un conflitto sempre più insanabile tra la società e la personalità. Tutto preso dagli interessi di tutti, nessuno si curava del proprio personale interesse nel senso predicato da Cristo: "Ama il prossimo tuo come te stesso", ossia ama te stesso a tal punto da rispettare in te stesso quel principio sovrapersonale, divino, che non ti permetterà di rinchiuderti nei tuoi interessi particolari, dettati dall'avidità e dall'egoismo, e ti imporrà di donarti all'altro senza sofismi e senza ragionamenti, ma amandolo. Per questo occorre un vero sentimento della propria dignità, ossia la consapevolezza del fatto che il nostro "Io", che diventa il

centro della vita terrena, ha un valore e un significato oggettivo se attinge un determinato livello spirituale, se si sforza di raggiungere la perfezione spirituale, esente, prima di tutto, da intenti egoistici. L'interesse verso se stessi, la lotta per la propria anima, richiedono da parte dell'uomo un'enorme risolutezza e sforzi colossali. Per l'uomo è assai più facile abbassarsi in senso morale che innalzarsi anche soltanto di poco aldisopra dei propri interessi pragmatici, egocentrici. Occorrono enormi sforzi spirituali per conseguire un'autentica nascita spirituale e l'uomo viene preso facilmente all'amo dai "pescatori d'anime", rinunciando alla propria via personale in nome di finalità che si pretendono più nobili e generali, senza confessare a se stesso che in realtà egli sta tradendo se stesso e la sua vita che gli è stata data per un determinato scopo...

Le relazioni tra gli uomini si sono conformate in maniera tale che essi, senza esigere nulla da se stessi e rifuggendo da ogni impegno morale, rivolgono agli altri e all'umanità in generale tutte le proprie pretese. Gli uomini propongono agli altri di rassegnarsi o di sacrificarsi o, finalmente, di partecipare all'opera sociale, ma essi non vi partecipano in alcun modo, declinando ogni personale responsabilità per ciò che accade nel mondo. Si trovano mille giustificazioni per la propria mancata partecipazione, per la propria riluttanza a rinunciare ai propri interessi egoistici in nome di interessi più nobili e generali, di finalità interiormente significative, nessuno si decide né desidera guardare lucidamente dentro di sé e assumersi la responsabilità della propria vita, della propria anima. Appigliandosi al fatto che noi, tutti insieme, ossia l'umanità, stiamo costruendo una certa civiltà, sfuggiamo costantemente ad ogni responsabilità personale e, senza avvedercene, scarichiamo sulle spalle degli altri la responsabilità di ciò che sta avvenendo. Da questa premessa fondamentale trae origine il conflitto sempre più insanabile tra la personalità e la società e sorge una muraglia di estraniamento tra l'individuo e l'umanità.

Insomma, noi viviamo in una società che è stata creata dagli sforzi "comuni", e non dagli sforzi di qualcuno in particolare, nella quale l'individuo rivolge le proprie pretese agli altri e non a se stesso. Tale situazione fa sì che l'uomo o diventa strumento delle idee e delle ambizioni altrui, o diviene

lui stesso un capo che manipola e sfrutta l'energia e gli sforzi degli altri uomini senza tener conto degli interessi di ogni singola personalità. Il problema della responsabilità personale è per così dire scomparso, sacrificato a un mistificato interesse "sociale", servendo il quale l'uomo acquista il diritto di adottare un atteggiamento irresponsabile nei confronti di se stesso. Dal momento in cui noi abbiamo affidato a qualcun altro la soluzione dei nostri problemi, l'abisso tra il processo materiale e quello spirituale si va sempre più approfondendo. Noi viviamo in un mondo di idee fabbricate per noi da altri, o sviluppandoci secondo i parametri di queste idee, o scostandoci in maniera sempre più insanabile da esse ed entrando in conflitto con esse.

E' una situazione assurda e incredibile!

Io sono convinto che si possa eliminare questo conflitto tra il particolare e il generale soltanto mettendosi sulla strada della ricerca di un equilibrio tra l'elemento spirituale e quello materiale. Cosa significa "sacrificarsi per la causa comune"? Non si tratta forse di un drammatico conflitto tra il personale e il generale? Se l'uomo è privo di un senso consolidato di responsabilità per il futuro della società e ritiene di avere il diritto di disporre degli altri dirigendone dall'esterno i destini e imponendo loro la concezione del loro ruolo nello sviluppo della società, il dissidio tra l'individuo e la società assume un carattere sempre più antagonistico.

Il libero arbitrio costituisce una garanzia del fatto che siamo capaci di valutare i fenomeni sociali non meno che la nostra posizione in mezzo agli altri, che siamo capaci di compiere una libera scelta tra il bene e il male. Ma allora, accanto al problema della libertà sorge il problema della coscienza. E se tutti i concetti elaborati dalla coscienza sociale sono un prodotto dell'evoluzione, il concetto di coscienza non è legato allo sviluppo storico. Il concetto e il sentimento della coscienza sono immanenti e sono propri a priori dell'uomo e minano le fondamenta della società che è un prodotto della nostra civiltà del tutto sbagliata. La coscienza costituisce un ostacolo per la stabilizzazione di questa società, ponendosi sovente in contrasto con l'interesse e persino con la sopravvivenza della specie. In senso biologico co-evoluzionistico la categoria stessa di coscienza è assolutamente priva di senso,

ma esiste e accompagna l'uomo durante il corso della sua esistenza e del suo sviluppo come specie. Ora è a tutti chiaro che l'uomo si è sviluppato senza sincronia tra il processo di conquista dei beni materiali e quello di perfezionamento spirituale. Ciò ha condotto al fatto che noi, a quanto pare, siamo fatalmente incapaci di dominare le conquiste materiali e di utilizzarle per il nostro bene. Noi abbiamo creato una civiltà che minaccia di distruggere l'umanità.

Di fronte a una simile catastrofe globale l'unica cosa da farsi e quella più importante è porre il problema della responsabilità personale dell'uomo, della sua disponibilità a compiere un sacrificio spirituale, senza il quale non si può più parlare di un principio spirituale come tale.

Lo spirito di sacrificio del quale io parlo e che deve diventare la forma organica e naturale di esistenza di ogni uomo di elevata conformazione spirituale, non può essere da lui sentito come una sventura o una punizione coatte, impostegli da qualcuno. Io parlo di uno spirito di sacrificio che costituisce l'essenza del volontario servizio degli altri come unica forma possibile di esistenza accettata dall'uomo in modo naturale in nome dell'amore.

Tuttavia, in che cosa consiste il significato della forma di rapporto oggi più diffuso degli uomini tra loro? Il più sovente, consiste nello sforzo di strappare e di cavar fuori dall'altro quanto più sia possibile, difendendo gelosamente i propri interessi. Il paradosso di questa situazione consiste nel fatto che quanto più umiliamo i nostri simili, tanto più insoddisfatti e derelitti ci sentiamo in questo mondo. È la punizione per il nostro peccato, per il rifiuto di scegliere liberamente la via autenticamente eroica del nostro sviluppo, accettandola con tutto il cuore come l'unica possibile, giusta e veramente da noi desiderata senza far violenza a noi stessi.

In caso diverso, sentendo la sacrificialità della propria strada e della propria scelta, l'uomo non farà che accentuare le premesse del proprio conflitto con la società sentendo quest'ultima come lo strumento di una violenza commessa contro di lui.

Intanto noi assistiamo alla morte dell'elemento spirituale, mentre l'elemento materiale ha da lungo tempo creato il proprio sistema sanguigno che è divenuto il fondamento della

nostra vita malata di sclerosi e prossima alla paralisi. A tutti è chiaro che il progresso materiale non dà agli uomini la felicità e ciononostante come maniaci moltiplichiamo le sue "conquiste". Con ciò stesso noi abbiamo ottenuto che, come si afferma in *Stalker*, il presente, in sostanza, si è già fuso con il futuro, ossia nel presente sono già poste tutte le premesse dell'ineluttabile catastroficità del nostro prossimo futuro, che noi, pur essendone consapevoli, non siamo in grado di scongiurare.

In tal modo è risultato distrutto il legame tra gli atti dell'uomo e il suo destino. Questa tragica frattura determina l'instabilità della coscienza dell'uomo nel mondo moderno. In senso sostanziale l'uomo, naturalmente, dipende dagli atti che compie, ma, in conseguenza del fatto che egli viene educato a pensare che nulla dipende da lui e che egli non è in grado di influire sul futuro con la propria esperienza personale, matura in lui la sensazione erronea e per lui esiziale di non avere alcuna parte nel proprio destino personale.



Nostalghia: *ricordi*.

Ossia nel nostro mondo tutti i legami tra la personalità e la società sono stati a tal punto distrutti che oggi l'unica cosa che sembra importante è di cercare di ristabilire il ruolo dell'uomo nel proprio destino personale. A questo scopo l'uomo dovrà ritornare al concetto della propria anima, alla sofferenza della

propria anima, e dovrà cercare di collegare la propria coscienza con i propri atti. Ci si dovrà abituare al fatto che la tua coscienza non può essere tranquilla se tu sei consapevole del fatto che tutto va in senso opposto rispetto a ciò che tu pensi e si dovrà reagire a questo stato di cose con la sofferenza della propria anima che reclama la coscienza della propria responsabilità e della propria colpa. Allora non ci si potrà giustificare davanti a se stessi e davanti agli altri con le formule provvidenziali per la propria tranquillità e la propria pigrizia secondo cui noi non abbiamo colpa di ciò che avviene, ma ciò dipende dalla fatale volontà degli altri. Io sono convinto che il tentativo di ristabilire l'armonia della vita può passare soltanto attraverso la reintegrazione del sentimento della responsabilità personale.

Marx ed Engels hanno osservato che la storia per il proprio sviluppo sceglie la peggiore tra le varianti possibili. Ciò è vero, se si esamina il problema solo dal punto di vista dell'esistenza materiale. Essi sono giunti a questa conclusione dopo che la storia aveva spremuto da se stessa le ultime gocce di idealismo e la portata spirituale della personalità aveva cessato di avere un qualche valore nel contesto del processo storico. Essi si limitarono a constatare questo stato di cose, senza analizzarne la causa, che risiedeva nel fatto che l'uomo aveva dimenticato la propria responsabilità di fronte ai propri principi spirituali. Dapprima l'uomo ha trasformato la storia in una sorta di sistema senz'anima e a lui estraneo e poi questo meccanismo della storia ha avuto bisogno delle rotelline delle vite umane per funzionare. In conseguenza di ciò l'uomo viene considerato innanzitutto come un animale socialmente utile. Il problema consiste soltanto nell'individuare in che cosa consista l'utilità sociale. E se noi, insistendo sull'utilità sociale dell'attività di ciascuno, ce ne dimentichiamo, facendo l'interesse della personalità in sé commettiamo un errore imperdonabile e creiamo tutte le premesse per un dramma umano.

Accanto al problema della libertà sorge quello dell'esperienza e dell'educazione. L'umanità contemporanea, infatti, battendosi per la libertà reclama la liberazione dell'individuo, ossia la possibilità per la personalità di fare tutto ciò che desidera. Ma si tratta di una liberazione illusoria e su questa strada l'umanità va incontro soltanto a nuove

delusioni. La liberazione dell'energia della spiritualità umana è possibile unicamente mediante un enorme lavoro interiore che soltanto la personalità stessa può decidersi a compiere. L'educazione dell'uomo viene sostituita dall'autoeducazione, senza la quale è impossibile comprendere che cosa fare della libertà ottenuta, come evitare una sua interpretazione puramente consumistica e volgare.

L'esperienza dell'Occidente fornisce in questo senso un ricchissimo materiale di meditazione. Pur essendo indubbie le libertà democratiche dell'Occidente, a chiunque è evidente la mostruosa crisi spirituale vissuta dai suoi "liberi" cittadini. Come si spiega questo? Come mai, nonostante la libertà della persona in Occidente, il reale conflitto della personalità con la società si manifesta qui in maniera a suo modo assai dura?

Io ritengo che l'esperienza dell'Occidente testimoni del fatto che l'impiego della libertà come se fosse qualcosa di gratuito, come se fosse l'acqua del ruscello che si prende senza pagare un centesimo, senza compiere alcuno sforzo spirituale su se stessi, indica l'impossibilità che l'uomo si serva dei benefici di questa libertà per trasformare in meglio la propria vita. Nessuna libertà può soddisfare l'uomo una volta per tutte senza quel lavoro spirituale che è il suo prezzo. Nelle sue manifestazioni esteriori l'uomo non è, per principio, libero, in quanto egli non è solo, mentre la libertà interiore è data a ciascuno fin dall'origine: ma occorre avere il coraggio e la risolutezza di servirsene animati dalla consapevolezza della portata sociale della propria libertà *interiore*.

L'uomo autenticamente libero non può essere libero in senso egoistico. La libertà dell'individuo non può essere conseguenza degli sforzi sociali.

Il nostro futuro non dipende da nessun altro che da noi stessi. Noi, invece, siamo abituati a pagare per ogni cosa col lavoro e la sofferenza altrui, non con i nostri. Noi ci rifiutiamo di fare i conti con il semplice fatto che "tutto è collegato in questo mondo" e non esistono eventi casuali perché dal tempo del Golgota noi siamo pienamente dotati del libero arbitrio e della libertà di scelta tra il bene e il male.

Le possibilità di manifestare liberamente se stesso, naturalmente, sono limitate dalla libertà degli altri, ma è importante precisare che la mancanza di libertà è sempre la

conseguenza di una viltà e di una passività interiori, di una mancanza di risolutezza nell'affermazione della prò-



L'angelo e l'acqua.

pria volontà in accordo con la voce della propria coscienza.

In Russia amano molto ripetere le parole dello scrittore Korolenko¹ secondo il quale “l'uomo è nato per la felicità come l'uccello è nato per il volo”. Non v'è nulla di più lontano e di più estraneo all'essenza del problema dell'esistenza umana di questa affermazione. Che cosa significa per l'uomo il concetto di “felicità”, di per sé? La soddisfazione, forse? L'armonia? Il “fermati, attimo, sei bello!” ? Ma l'uomo è sempre insoddisfatto, è sempre proteso non verso qualche finalità concreta e definitiva, bensì verso l'infinito stesso... Persino la chiesa è incapace di soddisfare questa sete di Assoluto che caratterizza l'uomo, esistendo ahimè come un'appendice, un calco, una caricatura delle istituzioni sociali che ne organizzano la vita pratica. In ogni caso la chiesa si è dimostrata fino ad ora incapace di controbilanciare lo sbandamento in senso tecnicomaterialistico con un appello a un risveglio spirituale.

Nel contesto della situazione che si è creata la funzione dell'arte mi appare quella di esprimere l'idea dell'assoluta libertà delle possibilità spirituali dell'uomo. Mi sembra che

l'arte sia sempre stata uno strumento della lotta dell'uomo contro la materia che tenta di inghiottirne lo spirito. Non è casuale il fatto che nel corso dei quasi due millenni di esistenza del cristianesimo l'arte per lunghissimo tempo si sia sviluppata nell'alveo delle idee e delle finalità religiose. Con la propria esistenza essa manteneva viva l'idea di armonia nell'uomo per sua natura disarmonico.

L'arte incarnava l'ideale, fornendo un esempio di equilibrio tra i prin-tipi morali e quelli materiali, dimostrando con la propria esistenza che tale equilibrio non era un mito, non era un'ideologia, bensì una realtà che poteva esistere nella nostra dimensione. L'arte esprimeva l'esigenza di armonia dell'uomo e la sua disponibilità a lottare con se stesso e dentro alla propria personalità per conquistare il sospirato equilibrio tra elemento materiale ed elemento spirituale. Ma se l'arte esprime l'ideale e lo slancio verso l'infinito, allora è impossibile impiegarla con finalità consumistiche senza rischiare di distruggerne l'essenza intima... L'ideale esprime cose che non esistono nella realtà quotidiana, ma ci ricorda cose che dovrebbero esistere nella sfera spirituale. L'opera d'arte esprime questo ideale che in futuro apparterrà a tutta l'umanità, ma all'inizio è patrimonio soltanto di pochi e, in primo luogo, del genio che consente alla coscienza comune di incontrarsi con l'elemento ideale incarnato nella sua arte. Perciò l'arte, naturalmente, è per sua natura aristocratica e con la propria esistenza crea quella differenza di potenziali che provoca il movimento dell'energia dal grado inferiore a quello superiore, ai fini del perfezionamento spirituale della personalità. Naturalmente, parlando dell'arte non uso il termine "aristocratico" nel suo significato di classe, bensì alludo alla tendenza dell'anima umana a ricercare la giustificazione morale e il senso della propria esistenza muovendosi lungo il cammino del proprio perfezionamento. In questo senso tutti si trovano nella stessa posizione ed hanno la stessa possibilità di essere annoverati tra gli aristocratici e di far parte dell'élite spirituale, ma il nocciolo del problema sta nel fatto che ben pochi desiderano avvalersi di tale possibilità. L'arte, invece, ci propone di continuo di rivalutare noi stessi e la nostra esistenza nel contesto dell'ideale che essa esprime.

Ma tornando al senso dell'esistenza umana che Korolenko

definisce come diritto alla felicità, mi viene in mente Giobbe che nel libro che da lui prende nome, come è noto, esprime l'opinione opposta: "L'uomo viene generato per la sofferenza, come le scintille per volare in alto" (Giobbe, 5, 7). Ossia il senso dell'esistenza umana consiste nella sofferenza, senza la quale è impossibile "volare in alto". Ma che cos'è la sofferenza? Da che cosa proviene? Essa proviene dall'insoddisfazione, dal conflitto tra l'ideale e il livello al quale tu ti trovi. Assai più importante che sentirsi felici è affermare la propria anima nella lotta per una libertà autenticamente divina, che consiste nell'equilibrio tra il bene e il male e nell'insofferenza per il male.

L'arte esprime tutto ciò che v'è di migliore nell'uomo: la Speranza, la Fede, la Carità, la Bellezza, la Preghiera... Ossia ciò che egli sogna, ciò che egli spera... Quando un uomo che non sa nuotare viene gettato in acqua, non lui, ma il suo corpo comincia a compiere dei movimenti istintivi cercando di salvarsi. Anche l'arte è come un corpo umano gettato nell'acqua: essa è, per così dire, l'istinto dell'umanità di non affogare in senso spirituale. Nell'artista si manifesta l'istinto spirituale dell'umanità, e nella sua opera l'aspirazione dell'uomo verso l'eterno, il trascendente, il divino, sovente a dispetto della natura peccaminosa del poeta stesso.

Che cos'è l'arte? È il Bene o il Male? Proviene da Dio o dal Diavolo?

Dalla forza dell'uomo, o dalla sua debolezza? Forse in essa è racchiuso un ideale di armonia sociale? Consiste in questo la sua funzione? Essa è una dichiarazione d'amore, un riconoscimento della propria dipendenza dagli altri uomini, una confessione, un atto inconsapevole, ma che rispecchia l'autentico significato della vita: l'Amore e il Sacrificio.

Perché, se ci guardiamo indietro, noi non vediamo sul cammino percorso dall'umanità che cataclismi e catastrofi storiche, non scopriamo che rovine di civiltà distrutte? Che cosa è accaduto in realtà a queste civiltà? Perché ad esse non sono bastati il respiro, la voglia di vivere, le energie morali? Si può forse credere che tutto ciò sia accaduto soltanto a causa di insufficienze puramente materiali? Mi sembra assurdo perfino supporre che la causa possa essere soltanto questa e sono convinto che noi ci troviamo di nuovo sull'orlo

dell'annientamento della, nostra civiltà proprio in conseguenza del fatto che non teniamo assolutamente conto dell'aspetto spirituale del processo storico. Noi non vogliamo riconoscere che molte delle sventure che colpiscono l'umanità derivano dal fatto che siamo diventati imperdonabilmente, colpevolmente, irrimediabilmente materialisti. Cioè, figurandoci di essere dei sostenitori della scienza, per rendere, per così dire, più convincenti i nostri cosiddetti intenti scientifici, noi sezioniamo il processo unitario e indivisibile dello sviluppo umano e, avendone messo a nudo una sola delle sue molle, benché la più visibile, e ritenendo che sia quella che muove tutto tentiamo non soltanto di giudicare gli errori del passato, ma anche di progettare il nostro futuro! Ma forse il significato di queste disfatte indica la pazienza della STORIA, il fatto che essa si attende che l'uomo compia la giusta scelta, in seguito alla quale essa, la storia, non andrà più a finire in un vicolo cieco e non dovrà più cancellare dai propri annali un tentativo fallito dopo l'altro, nell'attesa che il prossimo abbia successo. Sotto questo aspetto dobbiamo convenire con l'opinione diffusa secondo la quale la storia non insegna nulla e l'umanità non tiene conto dell'esperienza da essa accumulata. Insomma, la catastrofe di una civiltà indica che quella civiltà era sbagliata e se l'uomo è costretto a ricominciare da capo il proprio cammino ciò testimonia che il cammino da lui percorso in precedenza non era quello del perfezionamento spirituale.

L'arte, in questo senso, è l'immagine di un processo arrivato fino alla fine, al risultato. Essa è un'imitazione del possesso dell'assoluta verità (sia pure soltanto in senso figurato) che salta il lungo, forse interminabile, processo storico.

Come si vorrebbe, talvolta, riposarsi abbracciando una fede, affidandosi, donandosi, a una concezione simile, diciamo, a quella dei Veda! L'Oriente era più prossimo alla verità dell'Occidente, ma la civiltà occidentale ha inghiottito l'Oriente con le proprie esigenze materiali nei confronti della vita.

Confrontate la musica orientale con quella occidentale. L'Occidente grida: "Sono io! Guardatemi! Ascoltate come soffro, come amo, come sono infelice, come sono felice! Io! Mio! A me! Di me!".

L'Oriente non dice neppure una parola di se stesso! Si ha una totale fu-



La sequenza finale: "la casa russa nella cattedrale italiana

sione in Dio, nella Natura, nel Tempo. Ritrovare se stessi nel tutto! Ritrovare in se stessi il tutto! Questa è la musica Tao. La Cina seicento anni prima della nascita di Cristo.

Ma perché, in tal caso, quest'idea grandiosa non ha vinto, ma è stata sconfitta? Perché la civiltà sorta su questa base non è giunta fino a noi sotto forma di un processo storico concluso? Si è forse scontrata col mondo materialistico che la circondava? Proprio come la personalità si scontra con la società, così questa civiltà si è scontrata con un'altra. Forse essa è stata distrutta non tanto a causa dello scontro, ma a causa del confronto col mondo materialistico del "progresso" e della tecnologia. Ma quella civiltà costituiva il risultato finale che riassumeva la vera conoscenza, il sale che dà sapore al sale della terra e la lotta, secondo la logica orientale, è per sua natura peccaminosa. Il fatto è, tuttavia, che noi viviamo in un mondo immaginario, da noi stessi creato, e siamo le vittime dei suoi difetti, mentre potremmo godere dei suoi benefici.

Per confidarmi ormai del tutto col lettore, non è forse vero che l'umanità non ha inventato nulla di disinteressato, eccetto l'immagine artistica? E il senso dell'attività umana non consiste forse nella creazione dell'opera d'arte, nell'atto creativo, insensato e disinteressato? Non è forse anche questa una prova che siamo stati creati a immagine e somiglianza di Dio, ossia atti alla creazione?

Note

1 Vladimir Galaktiònovic Korolenko (1853-1921) autore di racconti e romanzi soprattutto ambientati in Siberia.

Appendice. Sacrificio

L'idea di *Sacrificio* è nata molto tempo prima di *Nostalghia*. I primi pensieri, le prime osservazioni, i primi abbozzi, le prime folli righe risalgono all'epoca in cui ancora vivevo in Unione Sovietica. Il soggetto del film doveva essere basato sulla vicenda di Aleksàndr, una persona affetta da una mortale malattia che guarisce passando una notte a letto con una strega. Fin da quei tempi ormai lontani e durante il lavoro sulla sceneggiatura mi occupavo costantemente il pensiero dell'equilibrio, del sacrificio e dell'offerta, ossia dell'alfa e dell'omega dell'amore e della personalità. Tutto ciò era divenuto parte della mia persona mentre l'idea del film si rafforzava e acquistava vigore grazie alle nuove esperienze di vita acquisite in Occidente, sebbene, devo dire, le mie convinzioni qui non si sono affatto modificate, ma sono divenute più profonde e salde, mentre sono cambiate le distanze e le proporzioni. Mano a mano che veniva steso il piano del film questo mutava via via forma, ma l'idea, il significato di esso rimanevano invariati.

Perché mi aveva colpito il tema dell'armonia, impossibile senza sacrificio, della dipendenza nei due sensi nell'amore, dell'amore reciproco? Perché nessuno vuol comprendere che l'amore può essere soltanto reciproco? Diversamente esso non può esistere, in altra forma esso non è amore. Un amore senza totale donazione di sé non è amore, è un mutilato, non è ancora nulla. In primo luogo e innanzitutto mi interessa chi è pronto a sacrificare la propria posizione e il proprio nome indipendentemente dal fatto che questo sacrificio venga compiuto in nome di principi spirituali, oppure per aiutare il prossimo o salvare se stessi, oppure per l'una e l'altra cosa insieme. Un tale passo è in totale contraddizione con l'egoismo insito nella logica 'normale', esso contraddice la visione del mondo materialistica e le sue leggi. Esso è sovente ridicolo e

assurdo dal punto di vista pratico. E, ciononostante — oppure precisamente a causa di ciò — l'azione di un uomo di questo genere cambia in maniera sostanziale i destini degli uomini e la storia. Lo spazio nel quale egli vive costituisce un quadro singolare ed eccezionale, che contraddice i risultati empirici della nostra esperienza, pur essendo, nello stesso tempo, altrettanto autentici. Più autentici, anzi, direi. Ciò gradualmente, passo dopo passo, mi ha condotto alla realizzazione del mio desiderio di girare un grande film su un uomo dipendente dagli altri, e perciò indipendente, libero, e perciò non libero dalla cosa più importante: l'amore. E quanto più distintamente scorgevo il marchio del materialismo sul volto del nostro pianeta (indifferentemente in Occidente o in Oriente), quanto più anch'io mi imbattevo nelle umane sofferenze, quanto più sovente incontravo persone soggette a psicosi testimonianti la loro incapacità e la loro mancanza di disponibilità a comprendere perché la vita per loro avesse perduto ogni attrattiva e valore, perché essi si sentissero così soffocare in essa, tanto più irresistibile diveniva il mio desiderio di considerare questo film fondamentale per me. L'uomo contemporaneo si trova a un bivio e deve risolvere un dilemma: se proseguire la sua esistenza di cieco consumatore alla mercé dell'inesorabile incedere delle nuove tecnologie e dell'ulteriore accumulazione di beni materiali, oppure cercare e trovare la strada che conduce alla responsabilità spirituale che, in ultima analisi, potrebbe diventare una realtà in grado di salvare non solo lui stesso individualmente, ma anche la società. Ossia tornare a Dio. È l'uomo stesso che deve risolvere questo problema, lui soltanto può trovare la strada che conduce a una normale vita spirituale¹. Proprio questa decisione può diventare un passo verso la responsabilità di fronte alla società. Questo passo è appunto il sacrificio, ossia il concetto cristiano del sacrificio di se stessi. Sebbene sovente paia che l'uomo attribuisca una decisione che non dipende da lui a chissà quali leggi obiettive che determinano tutto in vece sua. Esprimerò un'ipotesi: l'uomo contemporaneo, nella stragrande maggioranza dei casi, non è disposto a rinunciare a se stesso e ai propri valori per amore degli altri uomini, o in nome di ciò che è Grande e Principale; egli è piuttosto pronto a trasformarsi in un robot. Indubbiamente, lo riconosco, oggi

l'idea di sacrificio, di amore evangelico per il prossimo, non è popolare, anzi nessuno oggi ci chiede di sacrificare noi stessi. Ciò è considerato idealistico, oppure poco pratico. Ma i risultati della nostra esperienza sono sotto i nostri occhi: la perdita dell'individualità sostituita da un accentuato egocentrismo, la trasformazione dei legami tra gli uomini in rapporti privi di alcun significato non solo tra le persone, ma anche tra i gruppi e, ciò che è più spaventoso di ogni altra cosa, la perdita delle ultime possibilità di salvarsi tornando a una vita spirituale degna dell'uomo. Al posto della vita spirituale noi oggi esaltiamo quella materiale e i suoi cosiddetti valori. A riprova di quanto il materialismo abbia corrotto il mondo addurrò un piccolo esempio.

Non è difficile liberarsi dalla fame per mezzo del denaro. Questo medesimo volgare meccanismo marxista del "denaro" e della "merce" noi oggi lo utilizziamo nel tentativo di salvarci dalle infermità dell'anima. Non appena avvertiamo i sintomi di un'inquietudine inspiegabile, della depressione o della disperazione, immediatamente ci precipitiamo dallo psichiatra o — ciò è ancora più elegante — dal sessuologo: costoro, ci sembra, fungono per noi da prete, alleggerendo la nostra anima e riportandola a una condizione normale. Tranquillizzati poi li paghiamo in contanti secondo la tariffa in vigore. Se invece avvertiamo il bisogno di amore, ci rechiamo al bordello e di nuovo paghiamo in contanti, sebbene a questo scopo il bordello non sia indispensabile. Eppure noi tutti sappiamo perfettamente che né l'amore, né la tranquillità spirituale si possono acquistare per nessuna somma di denaro.

Sacrificio è un film-parabola nel quale avvengono fatti il cui significato può essere interpretato in maniera diversa. La prima variante del film era intitolata *La strega* e, come ho già detto, doveva narrare la storia della miracolosa guarigione di un malato di cancro, il quale ha appreso dal suo medico la terribile verità: lo attende una fine inevitabile e i suoi giorni sono contati. Un giorno squilla il campanello. Aleksàndr apre la porta e vede sulla soglia un veggente (si tratta del prototipo del personaggio di Otto) che gli comunica un messaggio strano, se non addirittura assurdo: egli deve recarsi da una donna che gode fama di essere una strega e si ritiene possessa delle capacità magiche, e deve passare la notte con lei. Il

malato ritiene di non avere altra via d'uscita, obbedisce e riceve da Dio la grazia della guarigione che, con sua meraviglia, viene confermata dal suo medico. Il soggetto poi doveva svilupparsi in maniera inusuale: una notte, durante un temporale, la strega appare in casa di Aleksàndr ed egli è felice di abbandonare la sua splendida casa e la sua invidiabile posizione e di andarsene assieme a lei indossando un vecchio cappotto...

Questi avvenimenti, tutti assieme, dovevano rappresentare non soltanto una parabola sul sacrificio, ma anche la storia della salvezza fisica di un uomo, ossia — io conto su questo — Aleksàndr si salverà, così come guarirà nel significato più pieno di questa parola il protagonista del film girato nel 1985 in Svezia; non si tratta soltanto di una guarigione da una malattia mortale, ma di una rinascita spirituale espressa nella figura della donna.

È significativo il fatto che durante la creazione dei personaggi e più precisamente mentre ero intento a scrivere la prima variante della sceneggiatura, tutti i personaggi prendevano forma con precisione e gli avvenimenti diventavano più concreti e più strutturati indipendentemente dalle circostanze in cui mi trovavo. Questo processo divenne indipendente ed entrò nella mia vita cominciando ad influire su di essa. Già, anzi, durante le riprese del mio primo film all'estero, *Nostalghia*, non mi abbandonava la sensazione che esso influisse sulla mia vita. Stando alla sceneggiatura, Gorcakòv si è recato in Italia soltanto temporaneamente, ma egli nel film muore laggiù. In altre parole egli non ritorna in Russia; non perché non lo desideri, ma perché così ha deciso il Destino. Neanch'io supponevo che dopo aver terminato le riprese sarei rimasto in Italia: come Gorcakòv, anch'io sono sottoposto alla Volontà Suprema. Un altro triste fatto poi ha approfondito i miei pensieri: è mancato Anatolij Solonicyn, il protagonista di tutti i miei film precedenti che, secondo i miei progetti, avrebbe dovuto interpretare il personaggio di Gorcakòv in *Nostalghia* e quello di Aleksàndr in *Sacrificio*. Egli è morto della malattia dalla quale guarisce Aleksàndr e dalla quale qualche anno dopo io stesso sarei stato colpito.

Cosa significa tutto questo? Non lo so. So però che è spaventoso. Ma non dubito che il quadro poetico diverrà più

concreto, che la verità che ho attinto si materializzerà, diverrà comprensibile e — che io lo voglia o nò — il film influirà sulla mia vita. È davvero così? Sarà proprio il film a influenzare la mia vita?. Indiscutibilmente quando ha attinto verità di questo genere l'uomo non può rimanere passivo: queste verità, infatti, sono pervenute a lui indipendentemente dalla sua volontà, esse hanno ribaltato o modificato tutte le sue concezioni precedenti sul mondo, sul proprio destino; l'uomo, in un certo senso, subisce una scissione, si sente responsabile per gli altri, egli è uno strumento, un medium, obbligato a vivere per gli altri e ad influire su di loro. In questo senso aveva ragione Puskin a ritenere che il poeta (e io mi sono sempre ritenuto più un poeta che un cineasta), aldilà della sua stessa volontà, è un profeta. Egli considerava un dono terribile la capacità di vedere dentro al tempo e di predire il futuro e soffriva in maniera inimmaginabile per questo suo ruolo predestinato. Egli coglieva con superstizione in ogni fenomeno un segno del futuro attribuendo ad esso un significato fatale. Quando, ad esempio, egli stava recandosi in gran fretta da Pskov a Pietroburgo, dove nel frattempo si stava preparando l'insurrezione dei Decabristi, una lepre attraversò la strada alla carrozza. Sapendo che nella credenza popolare ciò è un cattivo presagio e prestando fede ad esso il poeta tornò indietro. In una sua poesia Puskin descrive le sofferenze che egli provava avvertendo in sé il dono della profezia e quanto sia gravoso il destino del poeta-profeta. Queste parole da lungo tempo dimenticate sono tornate alla mia mente acquistando il significato di una scoperta, di una rivelazione. Io penso che non fosse soltanto Aleksàndr Puskin a reggere la penna, quando nel 1826 scriveva questi versi, ma anche qualcun altro che in quel momento stava dietro le sue spalle.

Languendo per la sete dello spirito
Mi trascinavo per un oscuro deserto,
Quando un serafino con sei ali
Mi apparve a un crocevia.
Con dita leggere come il sogno
Toccò le mie pupille.
Si spalancarono le pupille della profezia
Come quelle di un'aquila spaventata.

Egli toccò le mie orecchie,
Ed esse si riempirono di fragore e di tintinnio:
Ed io avvertii il tremore del cielo,
E il volo degli angeli sulla montagna,
E i mostri degli abissi del mare,
E il gelare del tralcio nella valle.



Alexander (Erland Josephson) e il ragazzo (Tomviy Kjellquist).

Ed egli si accostò alle mie labbra
E strappò la mia lingua peccatrice,
Vana e maligna,
E con la destra insanguinata
Nelle mie labbra raggelate
Pose la lingua del serpente della saggezza.
E mi squarciò il petto con la spada,
E ne estrasse il cuore palpitante,
E un carbone ardente Piantò nel petto spalancato.
Come un cadavere giacevo nel deserto
E la voce di Dio mi chiamò:
“Sorgi, o profeta, e guarda e ascolta,
La mia volontà ti colmi
E, percorrendo i mari e le terre,
Con la parola brucia i cuori degli uomini”.

Il film *Sacrificio* nella sostanza è una prosecuzione del discorso dei miei film precedenti, tuttavia in esso ho cercato di accentuare poetica-mente anche la drammaturgia. La struttura dei miei ultimi film in un certo senso potrebbe essere definita impressionistica: tutti gli episodi — con qualche piccola eccezione — sono presi dalla vita quotidiana e perciò vengono percepiti dallo spettatore in tutta la loro pienezza. Nel corso della preparazione del mio ultimo film non mi sono limitato ad elaborare l'azione di ciascun episodio in base alla mia esperienza e in base alle leggi della, drammaturgia, ma mi sono sforzato di costruire poeticamente il film unificando tutti gli episodi. Nei film precedenti a ciò era stata attribuita una minore importanza. Perciò la struttura generale di *Sacrificio* è diventata più complessa e ha preso la forma di una parabola poetica. Se in *Nostalghia* è quasi assente lo sviluppo drammatico — ad esclusione del collegamento che unisce il litigio con Eugenia, il rogo volontario di Domenico e il triplice tentativo di Gorcakòv di portare la candela accesa attraverso la piscina — in *Sacrificio*, invece, i conflitti tra i diversi personaggi non solo hanno uno sviluppo, ma giungono fino all'esplosione. Come Domenico in *Nostalghia*, anche Aleksàndr in *Sacrificio* è dotato di disponibilità all'azione, e la fonte di questa disponibilità è la capacità di presentire i mutamenti che stanno per sopravvenire. Già Domenico reca su di sé il marchio della sacrificialità. La differenza consiste nel fatto che il sacrificio di Domenico non provoca risultati visibili.

Aleksàndr è un uomo che si trova in uno stato di costante depressione. In passato egli ha fatto l'attore. Egli è stanco di tutto: dei cambiamenti che avvengono nel mondo senza tener nessun conto di lui, dei dissapori famigliar!, dello sviluppò incontrollabile delle tecnologie e del cosiddetto progresso di cui egli avverte morbosamente i pericoli. Egli ha preso ad odiare le parole vuote e si rifugia nel silenzio cercando di trovare in esso almeno una briciola di verità. Aleksàndr dà allo spettatore la possibilità di partecipare al suo sacrificio perché gli consente di toccare con mano i suoi risultati. Ma spero che non si tratti della cosiddetta "complicità", alla quale, purtroppo, molti fanno oggi ricorso nel cinema e che è divenuta una delle due ultime tendenze cinematografiche in

Urss e negli Usa (e di conseguenza in Europa), né di ciò che si chiama comunemente “cinema poetico”, dove tutto avviene a bella posta in maniera incomprensibile e il regista stesso non è in grado di fornire una spiegazione di ciò che ha fatto, o se la inventa. La forma allegorica del sacrificio corrisponde ai suoi atti e non richiede ulteriori delucidazioni. Io prevedevo che potessero essere date molte interpretazioni diverse del film ma, cionondimeno, di proposito mi sono astenuto dall’inserire nel soggetto qualunque deduzione o conclusione concreta, lasciando questo compito allo spettatore col quale sono in ogni caso perfettamente d’accordo. Il film è stato appunto concepito in modo tale da poter essere interpretato in diversi modi. Io penso che lo spettatore sia lui stesso in grado di interpretare gli avvenimenti del film e di analizzare da solo tutti i collegamenti e le contraddizioni.

Aleksàndr rivolge a Dio una preghiera. Egli rompe con la sua vita passata, brucia i ponti dietro a sé non lasciandosi alcuna via per tornare indietro. Egli distrugge il suo focolare domestico, si congeda dal figlio che ama infinitamente e si rinchiude nel silenzio, svalutando definitivamente la parola dell’uomo contemporaneo. Le persone religiose possono supporre che il suo comportamento dopo la preghiera sia la risposta di Dio alla domanda dell’uomo: che cosa bisogna fare per evitare la catastrofe



Adelaide (Susan Fleetwood) e Otto (Allan Edwail).

nucleare? Bisogna rivolgersi a Dio.

Alle persone attratte dai fenomeni soprannaturali può sembrare che l'incontro con la strega Maria sia la scena centrale, quella che spiega tutto. Non mancheranno sicuramente anche coloro che penseranno che tutto ciò che accade nel film non sia nient'altro che il frutto della fantasia di una persona stravagante e psichicamente malata, dato che in realtà non c'è nessuna guerra nucleare.

La realtà mostrata dal film non ha nulla a che vedere con tutte queste supposizioni. La prima scena — quella in cui viene piantato — e l'ultima — quella in cui viene innaffiato l'albero inaridito, che secondo me rappresenta il simbolo della Fede — sono i punti cruciali tra i quali gli avvenimenti si sviluppano con una dinamica via via crescente. Non solo verso la conclusione del film Aleksandr dimostra la giustezza e la superiorità della sua concezione, ma anche il dottore, che al suo primo apparire ci si era presentato come una persona semplice e piena di salute, devoto in maniera servile alla famiglia di Aleksandr, nelle ultime scene si trasforma a tal punto che è in grado di avvertire e di comprendere l'atmosfera avvelenata che regna in quella famiglia, l'influsso mortale che si sprigiona da essa, riuscendo non soltanto ad esprimere la sua opinione, ma anche a ribellarsi contro ciò che è divenuto per lui odioso con la sua decisione di trasferirsi in Australia.

Nel corso di tutto il film Adelaide appare come una figura estremamente drammatica; questa donna inconsapevolmente soffoca tutto ciò che, anche in misura minima, rappresenta un'individualità o una personalità che si contrapponga alla propria autorità, ella schiaccia letteralmente tutti, compreso suo marito, pur non volendolo. Adelaide è quasi incapace di ragionare lucidamente. Ella soffre della propria mancanza di spiritualità, ma da tale sofferenza ella trae nello stesso tempo la propria forza distruttiva, incontrollabile come un'esplosione nucleare. Ella costituisce una delle cause della tragedia di Aleksandr. Il suo interesse per le persone è inversamente proporzionale ai suoi istinti aggressivi, alla sua brama di autoaffermazione. Le sue facoltà di percepire la verità sono troppo limitate per poter comprendere il mondo di un altro uomo. Ma anche se ella riuscisse a scorgere questo mondo, non desidererebbe né potrebbe entrarvi.

L'esatto opposto di Adelaide è Maria, la cameriera che viene a far servizio a ore nella casa di Aleksàndr, una donna modesta, timida, costante-mente insicura di sé. All'inizio del film è assolutamente impossibile immaginarsi un contatto tra lei e il padrone di casa, tanto diverse tra loro sono queste due persone per posizione sociale. Ma una notte si incontrano, e dopo questa notte Aleksàndr, naturalmente, non riesce più a vivere come prima. Di fronte alla minaccia della catastrofe egli vede nell'amore di questa donna semplice un dono di Dio, la giustificazione di tutto il suo destino. Il miracolo che si è impossessato di lui trasforma Aleksàndr..

È stato assai difficile trovare gli interpreti adatti per ciascuno degli otto personaggi, ma mi sembra che il film, nella sua versione definitiva, rappresenti la variante ottimale da questo punto di vista, in quanto gli attori e le attrici si sono pienamente identificati nei personaggi e nei loro gesti.

Durante le riprese non abbiamo incontrato né problemi tecnici, né problemi di altro genere, ma c'è stato un momento alla fine del lavoro, nel quale gran parte dei nostri comuni sforzi è stata messa in pericolo ed eravamo tutti disperati. Durante le riprese della scena dell'incendio, un brano che dura ininterrottamente sei minuti e mezzo, improvvisamente la macchina da presa si è inceppata. Ce ne siamo accorti quando la costruzione era ormai avvolta dalle fiamme e così essa è bruciata completamente sotto i nostri occhi senza che fossimo in grado né di spegnere l'incendio, né di riprenderlo per intero. Quattro mesi di lavoro accanito e costoso venivano così vanificati. Era bruciata la scenografia principale. Ma alcuni giorni dopo era pronta una casa esattamente identica, una copia perfetta di quella che era bruciata, costruita in pochi giorni soltanto, cosa ai limiti del miracoloso e che dimostra quel che possono fare gli uomini quando credono in qualche cosa. E non solo gli uomini, ma anche i produttori, cioè i superuomini. Ma anche durante la ripetizione delle riprese di questa scena non fummo abbandonati da una tensione indescrivibile finché non furono spente le due macchine da presa, una manovrata dall'assistente operatore e l'altra, con mano tremante per la paura, da Sven Nikvist, geniale maestro della luce. È solo allora la tensione si scaricò. Quasi tutti piangevano come bambini e ci gettammo gli uni nelle braccia

degli altri avvertendo quali stretti e forti legami univano il nostro gruppo di lavoro. Forse nel film ci sono scene, come quelle fantasti



Fuori e dentro casa. In basso, Alexander con Maria (Gùdrun Gísladóttir),

che, oppure quelle con l'albero inaridito, che, da un certo punto di vista psicologico, rivestono un'importanza maggiore

di quella in cui Aleksàndr, mantenendo il suo duro voto, brucia la propria casa. Ma fin dall'inizio desideravo collegare le emozioni dello spettatore col comportamento — folle a prima vista — di un uomo che considera peccaminoso tutto ciò che non risulta indispensabile alla vita, che non costituisce un valore spirituale per essa. Alludo alla nuova vita di Aleksàndr che passa attraverso un tempo deformato dalla sua coscienza. È forse proprio per questo motivo che la scena dell'incendio dura così a lungo. Non c'era mai stato nella storia del cinema un brano tanto lungo ma, come ho già detto, era indispensabile.

“In principio era il verbo, ma tu stai zitto come un salmone” dice Aleksàndr all'inizio del film a suo figlio che, dopo l'operazione alla gola, è costretto ad ascoltarlo in silenzio mentre gli racconta la leggenda dell'albero inaridito. Successivamente, però, è lo stesso Aleksàndr che, sotto l'impressione provocata in lui dalla spaventosa notizia della catastrofe nucleare, fa voto di tacere: "... Sarò muto, non pronuncerò una sola parola con nessuno, rinuncerò a tutto ciò che mi lega alla mia vita passata". Dal fatto che Dio ha ascoltato la preghiera di Aleksàndr dipendono tutte le conseguenze, sia quelle terribili che quelle felici. Può apparire terribile il fatto che Aleksàndr, mettendo in pratica il voto che ha fatto, rompa definitivamente col mondo, leggi del quale egli si era assoggettato fino ad allora. Con ciò stesso egli perde non soltanto la famiglia, ma anche ogni possibilità di attribuire valore alle norme morali, e questa è la cosa più terribile agli occhi di coloro che lo circondano. Nonostante ciò, anzi, più esattamente, proprio a causa di ciò, Aleksàndr ai miei occhi impersona l'eletto di Dio. Egli è un uomo che avverte la minaccia costituita dalla forza distruttiva dei meccanismi della società moderna che, a suo giudizio, sta correndo verso il precipizio. E per la salvezza dell'umanità è indispensabile strappare la maschera al mondo moderno.

In una certa misura sono state designate e chiamate da Dio anche le altre persone che partecipano agli avvenimenti che si svolgono nel film.

Il postino Otto colleziona, come dice egli stesso, avvenimenti inspiegabili e misteriosi. Nessuno conosce la sua

provenienza, non si sa come e quando egli sia apparso in quel villaggio davvero pieno di fatti inspiegabili. Sia per lui che per il figlioletto di Aleksandr e per la cameriera Maria questo mondo è pieno di prodigi incomprensibili, essi si muovono in un mondo immaginario, non in quello reale. Essi non assomigliano né agli empirici né ai pragmatici e non credono a ciò che possono toccare, ma è vero ciò che vedono nella loro immaginazione. Tutto quello che essi fanno si distacca radicalmente dai 'normali' modelli di comportamento. Essi posseggono il dono che gli uomini dell'antica Russia vedevano e riconoscevano nei beati e nei folli. Costoro colpivano coloro che vivevano in condizioni 'normali' non solo per il proprio aspetto esteriore di pellegrini, di laceri mendicanti, ma anche perché le loro predizioni e, in molti casi, la loro prontezza al sacrificio contraddicevano tutti i concetti e tutte le regole stabilite del mondo degli altri.

Oggi il mondo civilizzato, che nella sua stragrande maggioranza non crede, ha una disposizione di spirito pienamente positivista. Ma neppure i positivisti notano quanto sia assurda l'affermazione del marxismo secondo cui l'Universo è *eterno* mentre la Terra sarebbe il *frutto della casualità*. Ma come sarebbe possibile? Aiuto, mi rapinano! L'uomo moderno è incapace di sperare in una conclusione inattesa, in un avvenimento che è in contraddizione, che non corrisponde alla logica 'normale'; ancor meno egli è capace di ammettere, neppure per ipotesi, il miracolo, e di credere nella sua magica forza. La devastazione spirituale provocata dalla carenza di queste qualità già di per sé dovrebbe spingerci a riflettere, a fermarci. Ma per questo l'uomo dovrebbe comprendere che il cammino della sua vita non viene valutato con le misure dell'uomo, ma si trova nelle mani del Creatore e l'uomo deve affidarsi alla Sua volontà.

Sfortunatamente molti produttori nella nostra epoca sono ben lontani dal sostenere i film d'autore. Essi, infatti, considerano il cinema non come una forma d'arte, bensì come una possibilità di far denaro trasformando il nastro di celluloido in una comune merce.

In questo senso *Sacrificio*, a parte tutto il resto, costituisce anche un completo rifiuto di tutto ciò di cui si occupa oggi il cinema commerciale.

Il mio film non pretende di sostenere o di smentire questi fenomeni solitari del pensiero moderno o i comportamenti che ne derivano; il mio intento fondamentale è stato quello di porre e di mettere a nudo le questioni vitali della nostra esistenza e di richiamare lo spettatore alle sorgenti ostruite e inaridite della nostra vita. Le immagini, le rappresentazioni visive, sono in grado di fare ciò non meno della parola, soprattutto in un'epoca nella quale la parola ha perduto il proprio significato misterioso e magico, trasformandosi in vuota chiacchiera e, secondo l'opinione di Aleksàndr, cessando di significare qualcosa.

Noi soffochiamo per l'eccesso di informazione e, nello stesso tempo, i messaggi più importanti, quelli in grado di trasformare la nostra vita, non raggiungono la nostra coscienza.

Il nostro mondo è scisso in due parti: il bene e il male, la spiritualità e il pragmatismo. Il nostro mondo umano è costruito, è modellato sulla base delle leggi materiali poiché l'uomo ha costruito la propria società sul modello della morta materia applicando a sé le leggi della natura inanimata. Perciò egli non crede nello Spirito e rifiuta Dio. Egli, infatti, si nutre di solo pane. Come potrebbe vedere lo Spirito, il Miracolo, Dio, se essi, dal suo punto di vista, non hanno parte funzionale in nulla? Essi sono mutili e l'uomo semplicemente non li vede: ma lì, oltre la necessità, dove regna il puro empirismo, improvvisamente, di tanto in tanto, avvengono i miracoli: la fisica. Così la stragrande maggioranza dei più grandi fisici moderni, come è noto, chissà perché, crede in Dio. Una volta ho avuto occasione di parlarne col defunto fisico sovietico Landau.

Luogo dell'azione: Crimea, una spiaggia di ciottoli.

Io: "Secondo Lei, Dio esiste, oppure no?".

(Una pausa di circa tre minuti)

Landau *(gettandomi uno sguardo pieno di perplessità)*: "Penso di sì".



A quel tempo ero un ragazzetto abbronzato assolutamente sconosciuto, il figlio del famoso poeta Arsènij Tarkovskij. Cioè nessuno. Un figlio. Fu la prima e l'ultima volta che vidi Landau. Si trattò di un incontro casuale e non destinato a ripetersi. E fu quella l'unica ragione della sincerità del premio Nobel sovietico.

C'è una speranza che l'uomo sopravviva, nonostante tutti i segni del silenzio apocalittico preannunciato dall'evidenza dei fatti? La risposta a questo interrogativo, forse, è contenuta nell'antica leggenda sulla resistenza dell'albero inaridito, privato dei succhi vitali, che ho preso come base del film più importante nella mia biografia artistica.

Un monaco, passo dopo passo, secchio dopo secchio portava l'acqua sulla montagna e innaffiava l'albero inaridito, credendo senz'ombra di dubbio nella necessità di ciò che faceva, senza abbandonare neppure per un istante la fiducia nella forza miracolosa della sua fede nel Creatore e perciò assistette al Miracolo: una mattina i rami dell'albero si rianimarono e si coprirono di foglioline. Ma questo è forse un miracolo? È soltanto la verità.

Mosca-San Gregorio-Parigi 1970-1986

Note

1 Chi ha detto che la nostra vita terrena sia stata creata per la felicità? Non c'è nulla di più importante per l'uomo? (Forse se si cambiasse il significato del concetto di felicità, ma ciò è impossibile). Va' a spiegare questo a un materialista! Né in Oriente, né qui in Occidente ti comprenderanno e tenteranno di deriderti. Non parlo dell'Estremo Oriente. *(N.d.A.)*

Filmografia

1959

Segodnja uvol'nenija ne budet (Oggi non ci sarà libera uscita)

Regia: Andrej Tarkovskij; coregia: Aleksandr Gordon; film per la tv.

1960

Katok i skripka (Il rullo compressore e il violino)

Regia: Andrej Tarkovskij; soggetto e sceneggiatura: Andrej Koncalovskij, Andrej Tarkovskij; fotografia (Sovcolor): Vadim Jusov; musica: Vjaceslav Ovcinnikov; montaggio: L. Butuzova; scenografia: S. Agojan; costumi: A. Martinson; interpreti: Igor' Fomcenlco (Sasa), Vladimir Zamanskij (Sergej), Nina Archangel'sltaja (la ragazza), Marina Adzubej (la madre), Jura Brusser, Slava Borisov, Sasa Vitoslavskij, Sasa Il'in, Kolja Kozarev, Gena Kljakovskij, Igor' Korovikov, Zenja Fedicenko, Tanja Prochorova, A. Maksimova, L. Semenova, G. Zdanova, M. Figner; produzione: Mosfil'm; direttore della produzione: A. Karetin; durata: 55'; prima proiezione: 1961.

1962

Ivanovo detstvo (L'infanzia di Ivàn)

Regia: Andrej Tarkovskij; soggetto: dal racconto *Ivan* di Vladimir Bogomolov; sceneggiatura: Michail Papava, Vladimir Bogomolov; fotografia (BN): Vadim Jusov; musica: Vjaceslav Ovcinnikov; suono: E. Zelenkova; montaggio: L. Fejginova; scenografia: Evgenij Cernjaev; interpreti: Kolja [Nikolaj Burljaev] (Ivàn), Valentin Zubkov (Cholin), Evgenij Zarikov (Gal'cev), Stepan Krylov (Katasonov), Nikolaj Grin'ko (Grjaznov), Dmitrij Milju-tenko (il vecchio), Valentina Maljavina (Masa), Irma Tarkovskaja (madre di Ivàn), Andrej Koncalovskij (soldato con gli occhiali), Ivan Savkin, V. Marenkov, Vera Mituric; produzione: Mosfil'm; direttore della

produzione: G. Kuznecov; durata: 95'; distribuzione italiana: Cineriz.

1966

Andrej Rublev (id.)

Regia: Andrej Tarkovskij; soggetto e sceneggiatura: Andrej Tarkovskij, Andrej Michalkov-Koncalovskij; fotografia (BN e Sovcolor, Scope): Vadim Jusov; musica: Vjaceslav Ovcinnikov; suono: I. Zelenkova; montaggio: L. Fejginova, T. Egoryceva, O. Sevkunenko; scenografia: Evgenij Cernjaev (con la collaborazione di I. Novoderezkin, S. Voronkov); costumi: L. Novi, M. Abar-Baranovskaja; trucco: V. Rudina, M. Aljautdinov, S. Barsukov; interpreti: Anatolij Solonicyn (Andrej Rubl'ev), Ivan Lapikov (Kirill), Nikolaj Grin'ko (Daniil C'emyj), Nikolaj Sergeev (Feofan Grek), Irma Raus [Tarkovskaja] (la scema), Nikolaj Burljaev (Boriska), Jurij Nazarov (il Gran Principe e il Principe Minore), Roland Byltov (il saltimbanco), Jurij Nikulin (Patrikej), Michail Kononov (Fomka), Stepan Krylov (il fonditore di campane), Sos Sarkisjan (Cristo), Bolot Bejsenaliev (il chan tartaro), N. Grabbe, B. Matysik, A. Obuchov, Volodja Titov, N. Glazkov, K. Aleksandrov, S. Bardin, I. Bykov, G. Borisovskij, V. Vasil'ev, Z. VorkuT, A. Titov, V. Volkov, I. Mirosnicenko, T. Ogorodnikova; produzione: Mosfil'm (Gruppo Artistico degli Scrittori e Cineasti); direttore della produzione: T. Ogorodnikova; durata: 190'; data di lavorazione: 1966; prima uscita: 1969 (Festival di Cannes), 1971 (Urss); distribuzione italiana: Ceiad Columbia.

1972

Soljaris (*Solaris*)

Regia: Andrej Tarkovskij; soggetto: dal romanzo omonimo di Stanislaw Lem; sceneggiatura: Andrej Tarkovskij, Fridrich Gorenstejn; fotografia (Sovcolor, Scope): Vadim Jusov; musica: Eduard Artem'ev (e il *Preludio corale in fa minore* di Johann Sebastian Bach); scenografia: Michail Romadin; interpreti: Donatas Banjonis (Kris Kelvin), Natal'ja Bondarcuk (Hari), Jurij Jarvet (Snaut), Anatolji Jarvet (Snaut), Anatolij Solonicyn (Sartorius), Vladislav Dvorzeckj (Burton), Nikolaj Grin'ko (il padre), Sos Sarkisjan (Gibarian); produzione: Mosfil'm; durata (ediz. originale): 165' (in Italia: 115'); distribuzione italiana:

Euro International Film.

1974

Zcrkalo (Lo specchio)

Regia: Andrej Tarkovskij; soggetto e sceneggiatura: Andrej Tarkovskij, Aleksandr Mi-sarin; versi di Arsénij Tarkovskij letti da Innokentij Smoktunovskij (nella versione italiana da Romolo Valli); fotografia: (Sovcolor e BN): Georgij Rerberg; musica: Eduard Artem'ev (e brani di Bach, Pergolesi, Purcell); suono: Semén Litvinov; montaggio: L. Fejginova; scenografia: Nikolaj Dvigubslj; costumi: N. Fomina; trucco: V. Rudina; interpreti: Margarita Terechova (la madre/Natal'ja), Filipp Jankovslj (Aleksej a cinque anni), Oleg Jankovskij (il padre), Ignat Danilcev (Ignat/Aleksej a dodici anni), Anatolij Solonicyn (lo sconosciuto), Nikolaj Grin'ko (capo reparto della tipografia), Alla Demidova (Liza), Jurij Nazarov (l'istruttore militare), L. Tarkovskaja (la madre, da vecchia), T. Ogorodnikova, Jurij Sventikov, T. Revsetnikova, E. del Bosque, L. Correcher, A. Gutierrez, D. Garcia, T. Pames, Teresa e Tat'jana del Bosque; produzione: Mosfil'm (Quarto Gruppo Artistico); direttore della produzione: E. Vajsberg; durata: 105'; distribuzione italiana: Italnoleggio.

1979

Stalker (id)

Regia: Andrej Tarkovslj; soggetto: dal racconto *Picnic sul ciglio della strada* di Arkadij e Boris Strugackij; sceneggiatura: Arkadij e Boris Strugackij; fotografia: Aleksandr Knja-zinskij; musica: Eduard Artem'ev (e brani dal *Bolero* di Ravel e dalla *Nona sinfonia* di Beethoven); suono: V. Sarim; montaggio: L. Fejginova; scenografia: A. Merkulov; costumi: N. Fomina; trucco: V. Lvova; versi di Fèdor Tjutcev e Arsénij Tarkovslj; interpreti: Aleksandr Kajdanovskij (lo Stalker), Anatolij Solonicyn (lo scrittore), Nikolaj Grin'ko (lo scienziato), Alisa Frejndlich (la moglie dello Stalker), Natasa Abramova (la figlia), F. Jurna, E. Kostin, R. Rendi; produzione: Mosfil'm (Secondo Gruppo Artistico); direttore della produzione: L. Tarkovskaja; durata: 161'; distribuzione italiana: Cidif.

1983

Nostalgica

Regia: Andrej Tarkovsldj; soggetto e sceneggiatura: Andrej Tarkovskij, Tonino Guerra; fotografia (Technicolor): Giuseppe Lanci; musica: brani di Debussy, Verdi, Wagner, Beethoven; suono: Remo Ugolinelli; montaggio: Erminia Marani, Amedeo Salfa; scenografia: Andrea Crisanti; costumi: Lina Nerli Taviani; trucco: Giulio Mastrantonio; interpreti: Oleg Jankovsldj (Andrej Gorcakov), Erland Josephson [voce di Sergio Fiorentini] (Domenico), Domiziana Giordano [voce di Lia Tanzi] (Eugenia), Patrizia Terreno (moglie di Gorcakov), Milena Vukotic (donna nella piscina di Bagno Vignoni), Laura De Marchi, Delia Boccardo (moglie di Domenico), Raffaele Di Mario, Rater Furlan, Livio Galassi, E].ena Magoia, Piero Vida; produzione: Rai 2 Tv - Sovin Fil'm (Italia-Urss), realizzata da Renzo Ros-sellini e Manolo Bolognini per la Opera film produzione; direttore della produzione: Francesco Casati; durata: 130'; distribuzione italiana: Gaumont.

Tempo di viaggio

Regia: Andrej Tarkovskij; sceneggiatura: Tonino Guerra; fotografia: Luciano Tovoli; montaggio: Franco Letti; produzione: Rai 2; documentario tv sulla lavorazione di *Nostalgica*, trasmesso da Rai 2 il 29 maggio 1983.



1986

Offret, (Sacrificio)

Regia, soggetto e sceneggiatura: Andrej Tarkovskij;

fotografia (Eastmancolor): Sven Nykvist; musica: Johann Sebastian Bach (dalla *Passione secondo Matteo*), musica strumentale giapponese (flauto Shuso Watazumido), richiami tradizionali dei pastori svedesi; suono e missaggio: Owe Svensson, Basse Persson; montaggio: Andrej Tarkovsldj, Michal Leszczykowski; consigliere tecnico: Henri Colpi; scenografia: Anna Asp; costumi: Inger Pehrsson; interpreti: Erland Josephson (Alexander), Susan Flefetwood (Adelaide), Valérie Mairesse (Julia), Alian Edwall (Otto), Gudrun Gisladdottir (Maria), Sven Wollter (Vik-tor), Filippa Franzen (Marta), Tommy Kjellquist (il ragazzo), Per Kållman, Tommy Nordhal (infermieri); produzione: Istituto Svedese del Film di Stoccolma/Argos Film S.A. (Parigi), in collaborazione con Film Four International (Londra), Josephson & Nykvist HB, Sveriges Telev./SVT2, Sandrew Film & Theater AB con la partecipazione del Ministero francese della Cultura; durata: 145'; direttore della produzione: Katinka Farago; distribuzione italiana: Italnoleggio.